U.B.C. LIBRARIES

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05121 516 5

C. HOFSTEDE DE GROOT

DIE HOLLÄNDISCHE KRITIK DER JETZIGEN REMBRANDT-FORSCHUNG

UND NEUEST WIEDERGEFUNDENE REMBRANDTBILDER

CHE VERLAGS-ANSTALT / STUTTGART BERLIN

ND
653
R4
H59
1922
c.2

FAD

STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-H30F
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/dieholIndische00hofs

DIE HOLLANDISCHE KRITIK DER JETZIGEN REMBRANDT-FORSCHUNG

DIE HOLLÄNDISCHE KRITIK DER JETZIGEN REMBRANDT-FORSCHUNG

UND NEUEST WIEDERGEFUNDENE REMBRANDTBILDER

VON

C. HOFSTEDE DE GROOT

MIT 14 ABBILDUNGEN

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTTGART UND BERLIN
1922

80
ND653
R4
H59
1922
c.2
FAD

DRUCK DER
DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART

I.

Zu den Angriffen von A. Bredius

Valentiners Supplementband, Rembrandts 1910—20 wiedergefundene Gemälde enthaltend, ist von der holländischen Kritik nicht gerade freundlich empfangen worden. A. Bredius hat in dem Juli/August-Heft 1921 der Zeitschrift für bildende Kunst und dann in der Kunstchronik vom 17. März 1922 in seiner bekannten egozentrischen Weise eine Besprechung geliefert, die mit dem alles sagenden Seufzer endet, daß seine Arbeit wenig erfreulich gewesen sei, daß er niemand schonen durfte und daß er sich dadurch, daß er der Wahrheit gedient habe, viele Feinde machen werde.

W. Martin schrieb in den beiden Septembernummern des Kunstwanderers 1921 über „Rembrandträtsel", spendet, wie Bredius, der Arbeit Valentiners zwar in vieler Beziehung Lob, erklärt aber doch am Schluß, daß er von den 700 von Valentiner in dem Hauptband und dem Supplement für Rembrandt in Anspruch genommenen Bildern nur etwa 500 für nicht zweifelhafte Werke des Meisters halte, d. h. nur etwa 70 vom Hundert. Ist es möglich, ein vernichtenderes Urteil über eine kritische Arbeit zu geben, als in diesem Ausspruch?

Ich möchte nicht, daß im Ausland, und besonders im deutsch redenden und lesenden Ausland, wo für Vertiefung unserer Kenntnis von Rembrandts Kunst mehr getan ist als irgendwo anders, die Meinung sich einbürgern sollte, daß man in Holland allgemein die Ansichten der beiden Forscher teile. Eine Stimme wenigstens soll sich dagegen erheben und erklären, daß es in Rembrandts Heimatland auch noch andere Forscher gibt, die eine entgegengesetzte Ansicht vertreten und die die Valentinersche Auffassung über die Echtheit der von ihm reproduzierten Gemälde in weitaus den meisten Fällen teilen.

Mit Ausnahme einiger schwer zugänglicher und noch nicht in Photographien vorliegender Bilder in den Sammlungen J. Walter-London, Lord Yarborough-Brocklesby Hall und Lord Howe-Gopsall (2 Bildchen) hat Valentiner alle in meinem Beschreibenden und kritischen Verzeichnis als echt erwähnten Gemälde reproduziert. Sechs allerdings nur mit einer gewissen Reserve:

1. HdG. 546 (Val. S. 106). Selbstbildnis, Samml. Hofstede de Groot („Zuschreibung nicht überzeugend").
2. HdG. 352 (Val. S. 107). Orientalenkopf, Samm. J. G. Johnson („Rembrandts Hand schwer zu erkennen"). Diese Bemerkung ist richtig. Es ist kürzlich aus England ein ovales, auf Kupfer gemaltes, überlegenes Exemplar in holländischen Privatbesitz gekommen, das Lievens viel näher steht als Rembrandt.

3. HdG. 106 (Val. S. 113). Auferweckung des Lazarus, Samml. F. W. v. Bissing („Trotz breiter Technik kaum von Rembrandt; die Hauptfiguren recht ausdrucklos").
4. HdG. 489 A (Val. S. 118). Knabe mit langen Locken, Samml. Krupp von Bohlen („Nach der Photographie ist die Zuschreibung nicht überzeugend").
5. HdG. 430 (Val. S. 119). Junger Mann mit Stock, Kunsth. Ch. Sedelmayer („Zuschreibung nicht überzeugend").
6. HdG. 846 A (Val. S. 120). Damenbildnis, Samml. L. Koppel („Mir unmöglich, in dem vortrefflich gemalten Bildnis Rembrandts Hand zu erkennen").

Von den Bildern, die erst seit dem Erscheinen meines Verzeichnisses wieder aufgetaucht sind, halte ich weitaus die meisten mit Valentiner für echt. Bei denjenigen, die ich nicht aus eigener Anschauung kenne, muß ich mir meine endgültige Entscheidung vorbehalten. Es sind dies:

Val. Nr. 14 u. 15 (S. 14). Die beiden Studien nach Rembrandts Vater in der Samml. D. Mc Jlhenny. Ich komme auf diese bei der Besprechung eines neu entdeckten „Vaters" zurück.
Val. Nr. 28 (S. 26). Susanna und die beiden Alten, in deutschem Privatbesitz.
Val. Nr. 48 (S. 44). Mutter und Kind, damals Kunsth. F. T. Sabin, jetzt in holländischem Privatbesitz.
Val. Nr. 51 (S. 47). Studie eines alten Mannes, Samml. J. Gillett.
Val. Nr. 52 (S. 48). König David, Kunsth. Knoedler & Co.
Val. Nr. 58 (S. 56). Lesender Mann mit Schlapphut, Samml. Demandolx Dedons.
Val. Nr. 59 (S. 57). Bildnis eines Juden, Kunsth. P. Cassirer.
Val. Nr. 83 (S 83). Mann mit slawischem Typ, Kaiser-Friedrich-Museum, und
Val. Anh. II Nr. 24, das nachträglich auf S. 97 a eingefügte Fragment eines Falkenjägers mit Pferd und Pferdeknecht im Hintergrunde, das ich nur vor vielen Jahren in völlig übermaltem Zustande im Pariser Kunsthandel gekannt habe. Die Bemerkungen im Text, daß das Bild früher bei Lesser war und daß ich es für eine Schularbeit halte, beziehen sich auf ein ganz anderes Bild, Nr. 81 des Versteigerungskatalogs L. Lesser, vom 10. Februar 1912, wo auch eine Abbildung zu finden ist. Vgl. auch die Notiz bei HdG. 286.

Nach den Abbildungen urteilend, bin ich geneigt, diese Bilder alle mit Ausnahme von Nr. 14, 15 und 28, die keine endgültige Meinung zulassen, für echt zu halten.

Von Valentiners Ansichten abweichende Meinungen habe ich über folgende Bilder:

Nr. 13 (S. 13). Die alte Frau hat nichts mit Rembrandts Mutter zu tun, wie denn überhaupt die Mehrzahl von Valentiners Identifikationen unbekannter Bildnisse mit Rembrandt und seinen Verwandten, in der positiven Form, in der sie vorgetragen werden, verfehlt ist und verwirrend wirkt. Dieses Frauenbildnis, das meines Erachtens nicht um 1630, sondern mindestens 15—20 Jahre später entstanden ist, hat in Arrangement, Beleuchtung und Malweise am meisten Ähnlichkeit mit der alten Frau, die einen Schlüssel in der Hand hält in der Sammlung Martius in Kiel (Klassiker der Kunst, S. 330 links; HdG. 500).

Nr. 40 (S. 36). Studie eines bärtigen Mannes von 1636 in der Dresdener Galerie. Ich müßte sie wiedersehen, um zu entscheiden, ob

Valentiners Behauptung, daß sie echt sei, richtig ist. Das Bildchen ist mir, seit ich es vor 32 Jahren zuerst sah, immer ein Puzzle gewesen; die Verdammung ist mir nie von Herzen gegangen und doch hat es mich auch nie recht überzeugen können.

Nr. 55b (S. 52). Bärtiger Alter mit Barett, Samml. J. M. Beith. Als dieses Bild mir zu Gesicht kam, hatte ich das Exemplar der Samml. Hollitscher (Nr. 55a) nicht im Gedächtnis. Sonst hätte ich das erstere doch wohl nur für eine Wiederholung gehalten. Der gewaltige Unterschied, den die Reproduktionen zeigen, geht zum großen Teil auf den Unterschied im Zustande der Erhaltung zurück.

Nr. 56b (S. 54). Bärtiger Mann, Kunsthandlung P. Cassirer. Von den mir bekannten Exemplaren, wozu auch 56a (S. 53) gehört, halte ich dies aus der Samml. des Earl of Camperdown stammende, das leider stark nachgedunkelt ist, für das beste.

Nr. 84 (S. 84). Bärtiger Alter, Kunsthändler F. Kleinberger. Der Besitzer hat ohne Zweifel recht, wenn er dies Bildchen für ein Werk des K. Fabritius hält. Es ist keineswegs von derselben Hand wie

Nr. 85 (S. 85), Bärtiger Alter, der, obwohl kleiner, auf Holz gemalt und etwas dünn in den Schattenpartien, doch unverkennbar dieselbe Hand zeigt wie Rembrandts „Bruder" im Mauritshuis (lebensgroß und auf Leinwand).

Im Vorstehenden habe ich meinen Standpunkt zum Werk Valentiners und damit implizite auch zu den abweichenden Ansichten seiner beiden Kritiker auseinandergesetzt.

In bezug auf einige Bilder möchte ich denselben noch etwas näher motivieren.

Da ist zunächst der Gov. Flinck in Braunschweig, junger Mann mit der rechten Hand am Schwertgriff, und der im großen und ganzen damit übereinstimmende, Ferd. Bol zugeschriebene, Jüngling der Samml. Taft in Cincinnati, den Bredius für ein Selbstbildnis dieses Meisters hält.

Ich kenne dieses Bild nur aus Photographien, auch aus den sehr guten, die Bredius davon aus Amerika mitgebracht hat. Wenn man die beiden Abbildungen, die Bredius zuerst in der Kunstchronik von 1914 und dann auf S. 147 seines letzten Aufsatzes nebeneinander gestellt hat, vergleicht, will es mir scheinen, daß das Braunschweiger Exemplar in allen wesentlichen Punkten das bessere ist. Man vergleiche z. B. den Ausdruck der Augen und die Reflexlichter darin. Ferner ihre Zeichnung: auf dem Taftschen Exemplar ist das linke Auge viel größer als das rechte. In Braunschweig wirkt die Schattenpartie um das Auge, auf der Nasenwurzel, auf der linken Wange und am Halse links viel harmonischer als auf dem anderen Bild. Die Rundung der Wangen ist durch die Linie des Schattens und durch das zarte Reflexlicht viel besser gelungen, und auch der Mund ist auf dieser Abbildung viel besser als auf der nach dem Taftschen Bilde.

Wie Bredius, um seine Behauptung, das Taftsche Exemplar sei das Original des Braunschweiger, zu stützen, auf die von ihm nebeneinander gestellten Reproduktionen sich berufen konnte, ist mir ein Rätsel. Für mich beweisen beide Abbildungen luce clarius das Gegenteil.

Meine Zuschreibung des Braunschweiger Bildes an Flinck, zu der ich 1915 gelangte, nachdem der betreffende Passus meines Verzeichnisses in der deutschen Ausgabe (Nr. 263) schon gedruckt war, während ich noch Gelegenheit hatte, in der englischen eine diesbezügliche Bemerkung einzufügen, beruht auf der Ähnlichkeit mit einer ganzen Gruppe vollockiger Jünglingsgestalten, unter denen diejenige der Samml. Stecki in Romanow, die 1903 auf der Haager Porträtausstellung zu sehen war und im Bruckmannschen Werke auf Tafel 14 abgebildet ist, besonders schlagende Übereinstimmung aufweist.

Nimmt man mit Valentiner und mir die Urheberschaft Flincks für das Braunschweiger Bild an, dann fällt damit die Brediussche Hypothese, daß Ferdinand Bol in dem Taftschen Gemälde sich selbst abgebildet habe, eine Hypothese, die fernerhin als Stütze dienen muß für die Zuschreibung des sogenannten jugendlichen Simson an Bol, auf die ich später zurückkomme. Hier will ich in erster Linie ausführen, daß die Selbstbildnistheorie vorläufig noch ganz in der Luft hängt.

Ein authentisches Porträt Bols besitzen wir nur auf dem Regentenstück Pieter van Anraadts aus dem Jahre 1675 (Rijksmus.-Kat. 1920, Nr. 362). Da es sich jedoch in unserem Fall um Bilder um 1645, also aus einer dreißig Jahre früheren Zeit handelt, hat dies zum Vergleich wenig Wert, davon ganz zu schweigen, daß man nicht darüber einig ist, wer von den sechs Dargestellten Bol sein soll.

Ferner haben wir im Rijksmuseum das Kniestück eines stehenden Herrn (Kat. 1920, Nr. 539), das 1849 vom Kunsthändler A. Brondgeest dem Museum vermacht wurde. Es soll nach Angabe des Katalogs von 1881, Nr. 40, S. 60, bei dessen Vorfahren stets als Familienbildnis gegolten haben, ohne daß bis jetzt der Zusammenhang zwischen den Familien Brondgeest und Bol aufgeklärt ist. Das Testament Brondgeests, dessen Auszug ich der Güte des kürzlich zurückgetretenen Generaldirektors van Riemsdijk verdanke, spricht sich über diese Familientradition nicht aus. Das Attribut, die Statue eines sitzenden, schlafenden Amors, auf dessen Kopf der linke Arm des Dargestellten ruht, weist eher auf einen Bildhauer als einen Maler.

Nach Malweise und Tracht dürfte dieses Bild aus den sechziger Jahren stammen. Zeitlich liefert es also einen etwas besseren Anhalt als die Figur des Anraadtschen Regentenstückes, aber wie gesagt, ist es durchaus nicht sicher, ob dieser 45—50jährige Mann wirklich Bol hieß.

Wenn wir unter den Frühwerken Bols nach Selbstbildnissen suchen, dürfen wir von den folgenden Erwägungen ausgehen:

Der Künstler zeigt sich als eine in jeder Beziehung von Rembrandt abhängige Natur. Er ist derjenige unter allen Schülern, der in seiner

Frühzeit den Meister am sklavischsten nachahmt: in der Malweise, der Farbenkomposition, der Beleuchtung, der Wahl der Gegenstände, dem Arrangement und dem Aufputzen seiner Modelle, und dies alles sowohl in seinen Radierungen wie auch in seinen Gemälden.

A priori dürfen wir dabei annehmen, daß er Rembrandt auch im Malen und Radieren von Selbstbildnissen nachgeahmt hat, und zwar, daß er sich die Bilder, mit denen Rembrandt kurz vorher Erfolg gehabt hat, zum Vorbild genommen, d. h. die radierten und gemalten Selbstbildnisse aus der zweiten Hälfte der dreißiger und dem Anfang der vierziger Jahre.

Von Bols Radierungen kommen da die Blätter Bartsch 11 (datiert 1645) und 12, von den Gemälden, diejenigen in Dordrecht (datiert 164.), Clumber (der sog. Orator), München (das sog. Bildnis des G. Flinck), Dresden (Männliches Bildnis), Minneapolis (Mann in Federbarett, das Kinn mit der rechten Hand stützend), Paris, Samml. Frau Ad. Schloß (abgebildet im VII. Sedelmeyerschen Katalog 1901), Aynhoe (ovales Brustbild; bei Smith Suppl. Nr. 8 noch als Rembrandt beschrieben; jetzt verkauft) und das von G. F. Schmidt 1763 in der Samml. Graf von Kameke als Rembrandt radierte, dem Münchener sehr verwandte Herrenbildnis. Auch muß man annehmen, daß das Doppelbildnis von Rembrandt und Saskia bei der Toilette — mag man nun annehmen, daß das Exemplar im Buckingham Palace Original sei oder nicht — unserem Künstler als Vorbild gedient hat bei seinem schönen Bild in der Samml. Northbrook, das ebenfalls ein Ehepaar am Toilettentisch darstellt.

Diese Bilder zeigen sämtlich ein Brustbild oder eine Halbfigur in der am meisten üblichen Haltung der Selbstbildnisse: der Körper in dreiviertel Wendung nach rechts und der Blick auf den Beschauer (falls Selbstbildnis auf den Spiegel) gerichtet; sie können jedoch unmöglich alle denselben Mann darstellen, und ich wüßte keine Gründe, weshalb man wohl das eine Bild, das andere aber nicht für ein Selbstbildnis halten sollte.[1])

Über das große, kürzlich wieder aufgefundene Bild der beiden Philosophen[2]) will ich nicht streiten. Wer hierin Rembrandt nicht erkennt, dem ist nicht zu helfen. Wo Bredius kleine Schweinsaugen sieht, sehe ich einen abwärts gerichteten Blick, wobei man natürlich nicht viel vom Auge selbst sieht; wo er nur eine Haut sieht, hinter der kein Fleisch steckt, sehe ich einen wunderbar plastisch modellierten Kopf. Wo er dem Maler ein krustenartiges Impasto vorwirft, konstatiere ich mit Be-

---

[1]) Die Selbstbildnisse genannten Bilder, wie z. B. das Ehepaar im Schlichtingschen Vermächtnis im Louvre (datiert 1654), brauche ich hier nicht zu besprechen, da die Benennung eine ganz willkürliche „kaufmännische" ist. Das „Selbstbildnis" der Sammlungen Beurnonville und Hainauer (datiert 1653) ist mir leider nicht bekannt. Es wäre für unsere Betrachtung wichtig, weil es das einzige ist, auf dem der Dargestellte Malerattribute, Palette und Pinsel, hält.

[2]) Bredius, der Valentiner vorwirft, daß er de Pluym anstatt van der Pluym schreibe, sollte doch selbst nicht bis zu vier Malen Heraclitus schreiben.

dauern die Folgen einer englischen Rentoilierung, wobei durch Plätten das ursprüngliche Impasto vernichtet worden ist. Das Ohr, welches Bredius fürchterlich erscheint, ist für mich ein von Rembrandt im Schatten des Halbdunkels nur flüchtig angedeutetes Ohr, und der „nach links viel zu weit gehende Mund" scheint mir eher ein Schatten von der durch das Lächeln hervorgerufenen Hautfalte bzw. des Schnurrbartes. Kurz, ich sehe in jedem Pinselstrich dieser hervorragenden Komposition Rembrandts Hand — freilich auch noch immer in der Elisabeth Bas — und kann die Argumente, die Bredius für Karel v. d. Pluym anführt, nicht gelten lassen. In bezug auf dieses Bild gilt der Ausspruch Friedländers: Beweisen und widerlegen kann man Bestimmungen nicht (v. Eyck bis Bruegel, S. 2).

Etwas anders liegt die Sache bei dem voll und echt signierten Apostel Paulus (Kunsthändler Goudstikker). Wer hier den Namen Lievens ausspricht und sich auf das Simsonbild im Rijksmuseum beruft, sollte beide Bilder einmal nebeneinander stellen. Vielleicht gibt der neue Generaldirektor des Rijksmuseum dazu einmal die Gelegenheit. Ich bin fest überzeugt, daß die meisten Anhänger dieser Theorie sich bekehren würden. Es ist merkwürdig, wie Bredius dem Künstler vorschreibt, daß er das Bild „Rembrant" hätte signieren müssen, weil er in den Jahren 1630/31 sechsmal eine Quittung „Rembrant" unterschrieben hat.

Bredius liebt eine derartige Argumentation. So hat er seinerzeit gegen die Autorschaft Rembrandts an der Elisabeth Bas angeführt, daß unter seinen großen Bildnissen allein der Jan Six nicht bezeichnet sei. Ich habe damals sofort etwa zwanzig ebenso hervorragende Bildnisse, drei aus der Zeit der Elisabeth Bas, aufgezählt, auf denen bis jetzt keine Signatur nachgewiesen worden ist.

In derselben Weise kann ich die Behauptung, daß Rembrandt 1630/31 seinen Namen Rembrant hätte schreiben müssen, mit Leichtigkeit widerlegen:

1631 schreibt er auf zwei Exemplare des radierten Selbstbildnisses, Bartsch 7, eigenhändig: Aet. 24. Anno 1631 Rembrandt f. (Remb.-Urk. Nr. 16), und nach Seidlitz soll noch ein drittes Exemplar ebenso bezeichnet sein. Ferner kommt die Signatur „Rembrandt f. 1631" auf der Ruhe auf der Flucht in München in einwandfreier Form vor.

Aber der Goudstikkersche Paulus ist „Rembrand" und nicht „Rembrandt" signiert, und diese Signatur ist ein Unikum. Ganz richtig, man braucht aber nur das Bild selbst anzusehen, um zu begreifen, daß der Künstler das t wegließ, weil ihm der Platz dafür ausgegangen war am unteren Rand des Papierbogens links.

Derartige Unika in der Bezeichnungsweise sind aber bei Rembrandt gar nicht selten. Es gibt deren nicht weniger als fünfzehn auf Bildern, Zeichnungen und Radierungen, die jeder, der sich dafür interessiert, leicht heraussuchen kann. Das Argument, „die Schreibweise ohne t kommt sonst nicht vor", hat also keinen Wert.

Anläßlich der „Magdalena" der Samml. Hallwyll in Stockholm fertigt Bredius seine Gegner mit der Behauptung ab, die Zuschreibung an Aart de Gelder sei für jeden, der das Bild gut kenne, ein Unsinn. Bredius nimmt für sich gern das Privileg in Anspruch, ein Bild gut oder besser als andere zu kennen, und kann sich schwer in die Tatsache hineinfinden, daß andere Forscher ein Bild ebenso genau studiert haben wie er.[1]) Zu diesen anderen Forschern rechne ich mich auch. Ich kenne das Bild seit der Versteigerung Chr. Hammer in Köln 1894 und habe es bei dem Besitzer wiedergesehen. Unabhängig von Granberg, der es 1911 in sein Inventaire général unter Nr. 261 richtig als A. de Gelder aufgenommen hatte, habe ich es als solchen bestimmt und die Darstellung nicht als eine Magdalena, sondern als eine Mariafigur aus einer Verkündigung gedeutet. Das ungewöhnliche, genau quadratische Format macht es wahrscheinlich, daß wir hier ein Fragment vor uns haben. Es wäre interessant zu untersuchen, ob nicht der zugehörige Engel, weil er zu ausgesprochen de Gelders Art zeigte, zum Teil abgeschnitten, der andere Teil übermalt wurde, um das Bild um so eher für einen Rembrandt ausgeben zu können. Obwohl es mir unbegreiflich ist, daß jemand wie Bredius, der stolz und mit Recht erklärt, vierzig Jahre Rembrandt studiert und nicht immer ohne Erfolg versucht zu haben, über sein Leben und seine Werke mehr Klarheit zu erzielen, so sehr unter dem Einfluß Kronigs geraten und seine anfänglichen Bedenken aufgeben konnte, werde ich mich hüten, seine von der meinigen abweichenden Meinung für „einen Unsinn" zu erklären.

Wer miterlebt hat, was alles in den letzten 10—15 Jahren unter Bredius' eigenem Dach dem Rembrandt und anderen großen Meistern aller Schulen in die Schuhe geschoben worden ist,[2]) würde es mit Freuden begrüßen, wenn Bredius sich von dem Einfluß seines dilettantischen Schülers befreien könnte und wieder mit eigenen Augen die Kunstwerke ansehen würde.

Die fortwährende Zitierung und Verteidigung Kronigs macht auf die Mitforscher einen komischen Eindruck. Dieser junge Mann, von dem niemand wird behaupten wollen, daß er an übermäßiger Bescheidenheit leide, hat doch wohl allmählich das Alter erreicht, in dem er seine Ansichten selbst verteidigen kann.

Meiner Ansicht nach hat Valentiner ganz mit Recht die zweite Entdeckung Kronigs, das Opfer Isaaks in Stockholm (Kat. Nr. 1069 als Eeckhout) weggelassen. Auf mich hat das Bild am meisten den Eindruck eines späten Moeyaert gemacht, ohne daß ich es mit Bestimmtheit diesem Meister zuschreiben möchte.

---

[1]) In seinem Aufsatz in der Kunstchronik vom 17. März setzt er auf zwei Druckseiten nicht weniger als fünfmal Unkenntnis bzw. ungenügende Kenntnis bei Valentiner voraus.

[2]) Hierzu gehört u. a. der S. 157 von Bredius erwähnte Bacchus und Ariadne, der zwar mit einem R. gezeichnet ist, aber in so abweichender Form, daß man es nicht ohne weiteres für den Anfangsbuchstaben Rembrandts halten kann, besonders nicht, weil auf Grund der Malweise allein wohl niemand an die Urheberschaft Rembrandts denken würde.

In betreff des Christus am Kreuz in der Samml. John G. Johnson (†), Val. Nr. 45 (S. 41), möchte ich Bredius daran erinnern, daß er vor mehr als dreißig Jahren in meiner Gegenwart das Bild dem Vorbesitzer, Herrn Carl von Hollitscher, als Rembrandt zum Kauf empfahl. Es war im Oktober 1889 in den Appartements des Herrn Eugène Fischhof im Kaiserhof zu Berlin.

Es ist mir unverständlich, wie Bredius das kleine Genrebild, Mutter mit Kind (Val. Nr. 48), das nur 25×20,7 cm groß ist, als zweites „größeres Porträt (?) gegen einen hellen Hintergrund" erwähnen kann. Wäre Valentiner dies passiert, so würde Bredius entrüstet ausrufen: Dies zeigt, daß er sich nicht einmal die Mühe gab, sich ernstlich um die Abbildungen und ihre Unterschriften zu kümmern (vgl. Kunstchronik a. a. O., S. 391).

Über die Ehebrecherin der Samml. Walker in Minneapolis mit Bredius wieder zu streiten, hat keinen Sinn. Es käme nur zu endlosen Wiederholungen des bereits Gesagten. Weder wird er mich noch ich ihn überzeugen. Valentiner ist jedoch meiner Ansicht nach wohl im Recht, wenn er die gut halb lebensgroße Studie einer weinenden Frau der Samml. Huldschinsky auf S. 73 auf jenes in Lebensgröße ausgeführte Bild in Minneapolis bezieht und nicht wie Bredius auf das in winzig kleinen Figuren ausgeführte Bild in der National Gallery. Wenn er behauptet, daß das Taschentuch auf dem etwa dreizehn Jahre früher gemalten „Anslo und seine Frau" ebenso breit ausgeführt sei, wie auf der Studie der Samml. Huldschinsky, so ist dies meines Erachtens mit dem Augenschein in Widerspruch.

Bredius' Urteil, man spräche am besten über den Kopf eines alten Mannes auf S. 75 (Kunsthändler J. Goudstikker), wenn man darüber schweige, teile ich durchaus nicht. Ich halte ihn für eine sehr ausdrucksvolle, vortrefflich erhaltene Arbeit Rembrandts. Die Frage von Bredius: Wann hat man einen solchen blumenkelchähnlichen Kragen getragen? ist für mich gegenstandslos, denn wenn man alle Studien und eine gute Anzahl von Bildnissen dazu, auf denen Kleidungsstücke vorkommen, die nach unseren Kenntnissen nie getragen worden sind, deshalb aus dem Œuvre Rembrandts ausscheiden wollte, müßte manches Bild, an dem niemand zweifelt, geopfert werden. In allererster Linie wohl die Nachtwache mit all ihren phantastischen Trachten. Es glaubt doch niemand, daß die Amsterdamer Schützen so ausgezogen sind, wie unser Künstler sie gemalt hat!

Der männliche Studienkopf auf S. 78 (Samml. van Gelder in Ukkel) steht und fällt mit dem ähnlichen Kopf der Samml. J. G. Johnson (Val., Hauptband, S. 431 rechts). Ich habe das Vorrecht gehabt, im Herbst 1912 drei Wochen mit diesem Bild „unter einem Dache" zu verweilen und es mit dem Johnsonschen Exemplare zu vergleichen. Ich halte beide nicht für vollkommen gesicherte Werke Rembrandts, obwohl ersteres aus Versehen als solches von mir unter Nr. 445 angeführt ist.

Der Name Carel Fabritius schien mir bereits damals am ehesten in Betracht zu kommen.

Bredius muß das wunderbare Herrenbildnis aus dem Jahre 1667, jetzt in der Samml. Lord Denman, wohl unter sehr ungünstigen Umständen gesehen haben, wenn er es so bestimmt für eine sehr geschickte (belgische?) Fälschung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts halten konnte. Für mich ist es eine der schönsten Schöpfungen Rembrandts aus den allerletzten Lebensjahren, die sich würdig dem Bildnis der Samml. Otto Beit aus demselben Jahre anschließt, ein Bild von unglaublicher Kraft des Ausdrucks, dessen Anblick einem unvergeßlich bleibt (Val. S. 98). Es kann sogar den Vergleich mit den Köpfen der Staalmeesters ruhig aushalten.

Die künstlerische Qualität, von der die Abbildung leider keinen genügenden Eindruck gibt, würde allein schon für die Echtheit sprechen, aber außerdem ist das Bild vollständig in der gesunden Technik des 17. Jahrhunderts ausgeführt, tadellos erhalten, vollkommen einwandsfrei signiert und datiert. Ausschlaggebend gegen die „belgische Fälschung um 1850", die ich ebensogut zu kennen glaube wie mein Gegner, ist, daß es sich schon um diese Zeit als alter Familienbesitz aus dem 18. Jahrhundert bei Sir Culling Eardley[1]) in Belvedère House bei Erith befand, bei dem Waagen es sah und von dessen Erben die Firma Thos. Agnew & Sons es kaufte. 1876 (nicht 1874) wurde es von Mrs. Culling Hanbury, in der R. Academy ausgestellt (Nr. 255). Es soll sogar aus der Walpoleschen Sammlung in Houghton Hall stammen.

Es mag komisch sein, daß dieses Bild Bredius als „Frans Hals mit falscher Rembrandtsignatur" angeboten wurde, es ist noch komischer, nein traurig, daß ein Mann wie Bredius ein solches Bild nicht auf den ersten Blick als ein Meisterwerk allerersten Ranges erkennt.

Ebenso entschieden wie der Verdammung dieses herrlichen Bildes muß ich der eines verhältnismäßig bescheidenen Werkes: des jugendlichen Selbstbildnisses in rotem Mantel in meinem Besitz (Val., S. 106) entgegentreten. Hier soll eine ältere Fälschung, diesmal englischer Herkunft, aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorliegen. Ich gestehe offen, daß ich mit diesem Bilde kein Glück bei meinen Fachgenossen gefunden habe. Als ein Pariser Kunsthändler es nach Einholung meines Urteils gekauft und Bode vorgelegt hatte, dieser es aber nicht anerkannte, habe ich, um die Festigkeit meiner Überzeugung zu beweisen, es selbst übernommen. Ich besitze es zirka zehn Jahre und habe nie einen Augenblick Zweifel an der Echtheit gehabt, obwohl ich fast alle meine Fachgenossen gegen mich hatte. Was Bredius von seiner Mutter Rembrandts sagt, daß er sein Bild wohl besser kenne als andere Leute, könnte ich auch von diesem meinem Bilde behaupten. Es trägt links unten ein Monogramm und die Jahreszahl 1628, beide allerdings sehr versunken und nur unter günstigen Umständen zu sehen. Es ist

[1]) Derselbe, der einst das lachende Selbstbildnis der Samml. Carstanjen besessen hat.

somit das früheste datierte Selbstbildnis des Künstlers. Die Zeichnung im British Museum, die nach Bredius dem englischen Fälscher als Vorlage gedient haben möchte, hat mit meinem Bild nichts zu tun. Die Heranziehung derselben ist eines jener Flüchtigkeitsversehen, auf die man nur aufmerksam zu machen braucht, um sie widerlegt zu haben. Das Blatt gehört vielmehr zu dem ungefähr gleichzeitig entstandenen Selbstbildnis im Mauritshuis und zu der Radierung Bartsch 338. Man vergleiche die Reproduktion in Hind, Rembrandts etchings, Bd. 1., Abb. XIV, oder bei Lpmn.-HdG. Nr. 45.

Obwohl ich die feste Überzeugung hege, daß eine künftige Generation sich wundern wird, daß Männer wie Bode, Bredius, Martin, Schmidt Degener, Valentiner und viele andere die Autorschaft Rembrandts an diesem doch so charakteristischen, eindrucksvollen, leuchtenden Bilde bezweifeln, will ich dies im Augenblick beiseite lassen und nur ausdrücklich betonen, daß von einer späteren und anderen Entstehung als in der unmittelbaren Umgebung Rembrandts um 1630 gar keine Rede sein kann. Wer wie Bredius diese Tatsache bestreitet, dem kann ich nur den Rat geben, den Unterschied zwischen holländischen Bildern von 1630 und englischen nach 1750 noch etwas näher zu studieren. Wäre ich ein Kunsthändler oder hätte ich sonst in irgendeiner Weise ein materielles Interesse an der Echtheitsfrage,[1]) so würde ich vielleicht wie Sedelmeyer es 1912 mit dem Knabenbildnis der Samml. Weber getan hat, Bredius eine Wette zehn gegen eins vorschlagen über das Alter und die örtliche Herkunft dieses Bildes. Ich zweifle nicht, daß derjenige, der damals verlor, auch in diesem Fall die verlierende Partei sein würde.

[1]) Das Bild, obwohl noch bei mir hängend, wurde 1914 von mir mit meinen anderen Bildern der Stadt Groningen geschenkt.

II.

W. Martin und die heutige Rembrandtforschung

Prof. Dr. W. Martin geht bei seiner Besprechung der Valentinerschen Publikation auf andere Weise vor als Dr. Bredius. Er bespricht von nur verhältnismäßig wenigen der wiedergefundenen Bilder die Echtheitsfrage und wendet sich mehr im allgemeinen gegen die Methode der Rembrandtforschung. Ehe ich ihm auf dieses Gebiet folge, sei es mir vergönnt, einige Worte über die Einzelfälle zu sagen.

Valentiner Nr. 25 (S. 23) ist ein lang verschollen gewesenes Selbstbildnis, das bereits 1768 als Gegenstück der Saskia (jetzt bei Widener) vorkam (HdG. 557, 588 und 615). Wie Martin richtig bemerkt, ist die Ähnlichkeit mit Rembrandt nicht sehr groß. Es ist eben eines der Werke, bei denen der Künstler sich selbst Modell gestanden hat — wie aus dem gerade auf den Spiegel gerichteten Blick hervorgeht —, aus Interesse für das Arrangement, die Beleuchtung und das Kostüm, während er in den Details, die die bildnismäßige Ähnlichkeit hervorrufen, ebenso frei gearbeitet hat wie in Dutzenden anderer Bilder, wo er selbst, Eltern, Geschwister, Frau, Kinder, Geliebte usw. seine Modelle waren.

Martin würde sich nicht wundern, wenn es von Isaac de Jouderville gemalt wäre. Ich glaube über Jouderville mitreden zu dürfen, da ich die beiden bis jetzt bekannten Bilder zuerst bestimmt habe: den voll signierten Kopf im Museum in Dublin und danach den Kopf der Samml. Bredius, der früher Rembrandt hieß und als „Rembrandt zugeschrieben" 1906 von Chr. Bachmann in Darmstadt in Leiden ausgestellt wurde. Ich war aber auch gegenwärtig bei der Wiederauffindung des Rembrandts im Hause des Senators Mir und habe mir dabei selbstverständlich die Frage, ob Jouderville der Maler sein könne, vorgelegt, jedoch verneinend beantwortet. Erstens ist das Bild in ganz einwandfreier Weise bezeichnet RHL van Rijn 1632, und zweitens — was die Hauptsache ist — steht es in künstlerischer Feinheit so hoch über den beiden, im Grunde doch ziemlich groben Arbeiten des Schülers, daß dieser gar nicht als Urheber in Frage kommt. Ich glaube, daß Martin, wenn er sich die Mühe nehmen wollte, auch nur die Reproduktionen nebeneinander zu legen, einen Schrecken bekommen würde über den Abstand in der Qualität zwischen Lehrer und Schüler![1])

[1]) Dasselbe gilt auch von den Knaben „mit den Kalbsaugen" (Wallace, Eremitage, Jussupoff, Rothschild und Portland), die nach Martin dem Jouderville am nächsten stehen sollen. Auch hier genügen die Abbildungen, um zu beweisen, wie hoch sie über dem Schüler stehen.

Über Bilder, bei denen der Rezensent Valentiner „nicht versteht" (Val., S. 49, 75 und 86), ist es schwer, einen Gedankenaustausch anzufangen. Dagegen hat er recht, wenn er beobachtet, daß Rembrandt die Studienköpfe auf S. 84 und 85 nicht beide gemalt haben kann. Letzteren halte ich, wie bereits oben bemerkt, mit Martin für durchaus echt, dagegen ist der bärtige Alte auf S. 84 das, wofür auch der Besitzer, Herr Kleinberger, ihn hält, nämlich ein Carel Fabritius. Er zeigt genau dieselbe Mache und Farbenkomposition wie das Bildnis eines alten Herrn in meinem Besitz. Täuscht meine Erinnerung mich nicht, dann sind die beiden ähnlichen Studienköpfe in der Galerie Harrach (Kat. 1889 als Spanische Schule, Kat. 1897 als Bern. Fabritius, Nr. 301, 308) von derselben Hand, jedenfalls sehr verwandt in Gegenstand, Technik und Beleuchtung.

Merkwürdig sind die Zweifel Martins an der Eigenhändigkeit der Flora aus der Samml. Meyer von Stadelhofen, später beim Kunsthändler Krämer in Paris (HdG. 204), die sich trotz der echten Bezeichnung nicht in das Œuvre Rembrandts einreihen lasse, die Martin aber trotzdem zu den durch eine echte Bezeichnung belegten Bildern seiner Rubrik B. (siehe unten) rechnet. Ich verstehe diese Zweifel nicht und kann das Bild sehr gut in die Reihe der anderen Florabilder dieser Epoche einreihen (Samml. Schloß und Buccleuch, Eremitage). Ich finde weder in der Auffassung noch in der Beleuchtung noch in der Ausführung Abweichungen von den anderen genannten Bildern. Als ich 1905 eingeladen wurde, dem damaligen Besitzer mein Urteil über das Bild zu geben, konnte ich dann auch ohne jedes Bedenken die Echtheit bestätigen. Nur erlaubte ich mir zu bemerken, es sei auffällig, daß das Bild die Technik der auf Holz gemalten Bilder zeige, während es doch auf Leinwand gemalt sei. Der Besitzer war höchst erstaunt über diese meine Bemerkung, konnte aber meine Bedenken beheben, indem er auf die Inschrift auf der Rückseite hinwies, des Inhalts, daß das Bild 1765 in Paris von Holz auf Leinwand übertragen worden sei.

Die Besprechung des sog. Jugendlichen Simson[1]) in der Samml. Evans in Boston (Val. S. 38), den Martin mit Bredius für ein Werk F. Bols hält, habe ich bis hier aufgehoben. Die Ansicht von Bredius, daß es ein Selbstbildnis von Bol sei, habe ich oben bereits widerlegt. Ich will zugeben, wenn ich hiermit Bredius einen Gefallen tue, daß der junge Mann, in dem Bredius Bol wieder zu erkennen glaubt, vielleicht für das Bild Modell gesessen haben mag. Aber daß ein Künstler sich selbst in dieser Körperhaltung und mit diesem stark nach links abgewandten Blick gemalt haben sollte, davon sind mir keine Beispiele bekannt. Man erkennt ein Selbstbildnis aus der älteren Malerschule doch zunächst

[1]) Die Deutung wird gerechtfertigt, wenn auch nicht bewiesen, durch den Umstand, daß Rembrandt sich in der Zeit der Entstehung dieses Bildes mehrfach mit der Geschichte Simsons beschäftigt hat und daß offenbar ein alttestamentlicher Held dargestellt ist. Der üppige Haarwuchs weist dann ungezwungen auf Simson.

daran, daß der Blick gerade auf den Beschauer, d. h. in den Spiegel gerichtet ist. Im übrigen hat Bredius nur gegen das Bild einzuwenden, daß die Falten der Gardine rechts ganz unrembrandtisch, eckig und häßlich sind, ja sogar für seinen Helden Bol noch zu schwach.

Martin erkennt wenigstens eine gewisse Grandezza, eine raffinierte Malerei und Beleuchtung an, doch findet er das Licht trotz der Raffiniertheit zu blaß und fast zu indirekt. Ferner spricht er von dem sicheren Beleg, den wir in dem Dresdener Bol, „Joseph, der seinen Vater dem Pharao vorstellt", hätten.

Es ist mir nicht recht deutlich, was er hiermit meint, denn wenn das „blasse, fast indirekte" Licht gegen Rembrandt und für Bol sprechen soll, kann der Dresdener Bol am allerwenigsten als sicherer Beleg dienen. Hier ist die Beleuchtung gerade sehr stark und schroff, gleichmäßig über die Hauptfiguren verteilt und im kräftigen Gegensatz zu den Schattenpartien. Von raffinierter Beleuchtung und Malerei wird bei diesem Bild wohl niemand reden wollen.

Ich vermute, daß Martin in den Gesichtszügen und in dem Turban des Josephs die „sichere" Übereinstimmung der beiden Bilder sieht. Daß Bol dieselben Gesichtstypen wie sein Lehrer verwendet hat, ist nicht befremdend, vielmehr durch zahlreiche Beispiele zu belegen. Dies beweist jedoch nicht, daß er auch diesen Simson gemalt hat. Und der Turban des jugendlichen Simson steht den übrigen Turbanen Rembrandts aus dieser Zeit viel näher als dem des Dresdener Bol. Ich verweise z. B. auf den des Orientalen von 1635 in Raby Castle (Val. Nr. 39, S. 35) und desjenigen im Metropolitan Museum (Verm. Vanderbilt; um 1632, HdG. Nr. 349), auf den des Belsazar in Knowsley (um 1634/35; HdG. Nr. 52) und auf den des Rabbiners in Chatsworth (von 1635; HdG. Nr. 346). Mit all diesen hat der Turban des Simson weit größere Ähnlichkeit als mit dem des Dresdener Joseph.

Aber ich will durchaus nicht den Turban für die Autorschaft Rembrandts in die Debatte ziehen, sondern nur gegen die Zuschreibung an Bol.

Für Rembrandt spricht meines Erachtens außer der Malweise ganz besonders der Geist und die Auffassung des Bildes. Es reiht sich ungezwungen ein in die Serie der großfigurigen Bilder der Jahre 1633—36, die Bode vor vielen Jahren bereits als die Sturm- und Drangperiode Rembrandts bezeichnet hat. Der Künstler versucht in diesen Jahren, wo er seinen Ruf als Bildnismaler begründete, auch in biblischen und historischen Darstellungen Erfolge zu erreichen. Das erste Mittel, das er hierzu benützt, ist das große Format, sowohl in seinen Radierungen wie auch in seinen Gemälden. Hierzu kommen das eine Mal Pracht und Prunk des vielfach überladenen Beiwerkes und Überfüllung der Komposition, das andere Mal Übertreibung der Beleuchtungseffekte und der menschlichen Gefühle und Leidenschaften: Zorn, Angst, Schrecken u. dgl.

Überblickt man diese Werke in Gedanken oder legt man die Abbildungen zusammen, dann entsteht eine ununterbrochene geschlossene Reihe, zu der in zeitlicher Reihenfolge hauptsächlich diese Bilder gehören:

Die Bellona beim Kunsthändler Duveen (1633).
Die Flora des Herzogs von Buccleuch (1633).
Die Sophonisbe in Madrid (1634).
Der Rabbiner bei Nostitz (1634).
Das Doppelbildnis in Dresden (um 1634).
Das Mene tekel in Knowsley (um 1634/35).
Das Doppelbildnis in Buckingham Palace (um 1634/35).
Das Opfer Abrahams in St. Petersburg (1635).
Der Ganymed in Dresden (1635).
Der Rabbiner in Chatsworth (1635).
Der Fahnenträger bei Rothschild (um 1635).
Der Simson in Berlin (1635/36).
Die Danaë in St. Petersburg (1636) und
Der Triumph der Delila in Frankfurt (1636).

Zu diesen gesellt sich ganz ohne Zwang das Bostoner Bild des jugendlichen Simsons. Die selbstbewußte Art und Weise, in der der junge Mann sich hingesetzt hat, so daß er die ganze Breite des Bildes einnimmt, wie er in schroffer Wendung des Kopfes aus dem Bild hinausguckt nach etwas, was dem Beschauer verborgen bleibt, sein reiches Kostüm, sein Goldschmuck und die ziemlich überflüssige Draperie rechts und endlich der Lichteinfall auf Turban, Kopf und Schulter sind ebenso viele charakteristische Eigenschaften Rembrandts in diesem Zeitabschnitt. Vergeblich versuche ich bei Bol etwas Ähnliches zu finden!

Ich habe oben in der Reihe der Sturm- und Drangbilder auch das Doppelporträt in Buckingham Palace, den sog. Bürgermeister Pancras, erwähnt, vermutlich zu großem Schrecken meines Gegners.

Dieser hält das Bild für eine Kopie „wegen seiner Buntheit, seines Vertikalismus, Mangels an Bewegung und falsch verstandener Zeichnung der Hand, welche die Perle am Ohr vorzeigt".

Jedenfalls müßte es dann doch eine alte und vortreffliche Kopie sein, da so viele Generationen das Bild für echt gehalten haben und mehrere Spezialforscher es noch jetzt für echt halten. Falls dem so ist, so verstehe ich die Logik der Beweisführung Martins nicht, denn die von ihm gerügten Mängel der Kopie müßten in der Mehrzahl doch auch Mängel des Originals gewesen sein. Ich kann mir allenfalls vorstellen, daß sogar ein guter Kopist etwas „Buntheit" in sein Werk hineinbringt, aber Vertikalismus, Mangel an Bewegung und falsch verstandene Zeichnung müßte doch im Orginal auch vorhanden gewesen sein, wenn sie in einer guten Kopie auftreten.

Nun hält Martin das reizende kleine, echt bezeichnete, 1654 datierte Bild der Eremitage, das allein die Dame vor dem Spiegel wiedergibt, für einen Ausschnitt des Originals. Es zeigt aber genau dieselbe, nach Martin „falsch verstandene Zeichnung der Hand, welche die Perle am Ohr vorzeigt" wie das Bild im Buckingham Palace, sie kann also bei

letzteren wohl schwerlich als Argument gegen die Echtheit angeführt werden.

Ist es an und für sich wohl glaubhaft, daß Rembrandt im Jahre 1654, wo er in glücklichster Eintracht mit Hendrickje lebte, die große Komposition gemalt haben sollte, die ihn selbst im jugendlichen Alter zusammen mit seiner Saskia darstellt? Psychologisch scheint mir dies sehr unwahrscheinlich, und außerdem müßte man dann dem Kopisten die Fähigkeit zuschreiben, das nur im Ausschnitt erhaltene Bild von 1654 in den Rembrandtstil von zirka 1634/35 umgesetzt zu haben. Credat Judaeus Apella!

Die bisher gegebene Erklärung (vgl. z. B. im Bredius Feestbundel, S. 86) scheint mir viel einfacher und einleuchtender: Rembrandt hat das vermutlich nie für den Verkauf bestimmt gewesene große Bild bei sich behalten, bis er um 1654 in finanzielle Schwierigkeiten geriet. Als er sich, wohl schweren Herzens, entschied, sich davon zu trennen, kopierte er daraus als Erinnerung die Figur der Saskia, transponierte diesen Ausschnitt in seinen damaligen Stil und ersetzte namentlich das Prachtgewand und den Goldbrokatmantel durch ein einfacheres Hauskleid.

Demnach dürfen wir wohl mit Sicherheit annehmen, daß die Originalkomposition des Londoner Bildes aus der Zeit um 1634/35 datiert und nicht aus 1654.

Wir haben hierfür aber noch einen anderen Fingerzeig. Es existiert in der Samml. Northbrook ein Doppelbildnis von Ferd. Bol[1]) aus dem Jahre 1649, das augenscheinlich die Bekanntschaft des Rembrandtschen Bildes voraussetzt. Auch hier ein Querbild mit zwei lebensgroßen Kniefiguren: der Gatte, zum Ausgehen bereit, neben seiner Frau, die die Wirkung ihres Schmuckes in einem Toilettenspiegel auf dem Tisch beobachtet. Es liegt nichts Fremdartiges darin, daß der Schüler eine während seiner Lehrzeit entstandene Komposition des Lehrers benützt, während es in hohem Maße befremdend wäre, daß Rembrandt um 1654, auf der Höhe seiner Kunst sich von einem im Vergleich zu ihm doch mittelmäßigen Künstler wie Bol hätte inspirieren lassen. Für die erstere Annahme existieren außerdem zahlreiche Analoga, für die letztere meines Wissens keine.

Niemand wird behaupten, daß das Doppelporträt Rembrandts ein hervorragendes Kunstwerk sei. Wer aber findet, daß die Komposition dem Künstler angehöre, auch die Ausführung die charakteristischen Eigenschaften seines Pinselstriches zeige und das Bild außerdem echt signiert sei, wird es ohne Mühe in die Folge der oben aufgezählten Bilder der Sturm- und Drangperiode einreihen, sei es denn auch mit dem Geständnis, daß der Künstler in diesem, wie in manch anderem Bild dieser Zeit seine Kräfte überschätzt hat.

---

[1]) Abgebildet im Katalog Northbrook und in einer Radierung von P. J. Arendzen in H. de Groot, Hollandsche Kunst in Engelsche verzamelingen.

Die berühmte Mühle (Lansdowne-Widener) wird von Martin verworfen, weil „sie nirgends Rembrandts Hand zeige und im Grunde es ihr an seelischer Tiefe fehle". Ich erkenne in der Behandlung des Terrains, in den Figuren, in dem Lichteffekt auf der Mühle, in der Luft und dem Wasser sehr wohl Rembrandts Hand und sehe in der Komposition der sich gegen die Abendluft abhebenden Bastion mit der zerfallenen, von den letzten Sonnenstrahlen beleuchteten Mühle eine poetische Auffassung, der ich keinen anderen Künstler fähig wüßte.

Wie Martin mit Bredius (Künstlerinvent., S. 221) in dem Blutigen Rock Josephs in der Sammlung des Earl of Derby einen Lievens, und zwar „unter Einfluß von Jan Steens Gruppierungsweise" sehen kann, verstehe ich nicht. Ich sehe in den Figuren überall mir von Rembrandt her bekannte Typen und Bewegungen und glaube, daß nur Rembrandt es vermochte, den Schrecken und den Schmerz eines alten, von Gicht geplagten Mannes über die Nachricht vom Tode seines geliebten Sohnes so ergreifend und so „jüdisch" darzustellen. Wenn man Lievens, der sich der Aufgabe, eine solche Gemütserregung darzustellen, in seinen übrigen Werken gar nicht gewachsen zeigt, als Autor annimmt, könnte er das Bild nicht früher als 1650 unter starkem Einfluß von Rembrandt gemalt haben. Aber wir wissen doch einigermaßen, wie Lievens um diese Zeit malte! Hat er doch seit 1631 den Einfluß seines begabteren Jugendfreundes allmählich ganz abgestreift und sich ganz demjenigen des van Dijck und durch diesen dem von Tizian unterworfen. Besonders in seinen Arbeiten in den öffentlichen Gebäuden Hollands: dem Amsterdamer Rathaus, dem Oranjezaal, dem Sitzungszimmer der Staaten von Holland, haben wir Beispiele in Hülle und Fülle, wie Lievens in den fünfziger Jahren malte. Und wie er damals biblische Stoffe behandelte, lehren uns die Bilder im Louvre, in Würzburg, in der Galerie Doria und im Museum in Aix en Provence — zusammen genug, um darzutun, daß er für die Autorschaft des Blutigen Rocks bei Lord Derby gar nicht in Betracht kommt.

Nun soll aber das Bild unter Einfluß der Gruppierungsweise Jan Steens entstanden sein. Auch dies ist eine Behauptung, die der ruhigen Nachprüfung nicht standhalten kann, und zwar aus chronologischen Gründen.

Jan Steen, 1626 geboren, stand 1650 am Anfang seiner Laufbahn. Seinen Jugendstil kennen wir aus einer Anzahl kleinfiguriger Bilder, von denen das, welches bis vor kurzem zur Samml. Six gehörte (HdG. Nr. 455), 1653 datiert ist. Hieran schließen sich z. B. die Bilder in Mauritshuis (Leihgabe Bredius') und in Cambridge an. Ich finde in der Gruppierungsweise dieser Bilder noch keine, in der der späteren allenfalls Anklänge an die des Derbyschen Bildes, doch vermag ich nicht anzunehmen, daß der Urheber dieses Bildes, der doch jedenfalls, möge es nun Rembrandt oder Lievens gewesen sein, zwanzig Jahre älter war

als Jan Steen, hierin vom jüngeren Künstler beeinflußt gewesen sein sollte. Ich halte das Umgekehrte für wahrscheinlich, besonders weil, wie gesagt, diese Art der Gruppierung bei Jan Steen erst viele Jahre nach 1650 auftritt.

Ist nach meiner Überzeugung Prof. Martin bei diesem Bild auf falscher Fährte, so ist er es auch, wenn er die wunderbare Skizze der Samml. Bonnat Jan Six am Fenster anzweifelt. Da er jedoch keine Gründe mitteilt, kann ich diese auch nicht widerlegen.

III.

W. Martin und die künftige Rembrandtforschung

Prof. Martin teilt das Œuvre Rembrandts, wie es in den letzten Jahrzehnten von Bode, Valentiner und mir gesichtet und zusammengestellt worden ist, in fünf Gruppen ein:

A. Die „historisch als echt belegten" Bilder, welche den Ausgangspunkt unserer Kenntnis bilden und die außer in rein mechanischen Dingen von Rembrandt ohne Hilfe von Schülern gemalt worden sind.

B. Durch eine echte Bezeichnung belegte Bilder, zwischen die sich leicht diejenigen falsch bezeichneten Bilder einschleichen, die vor etwa hundert oder mehr Jahren von anderer Hand signiert worden sind. Auch dürften sich hierunter nichteigenhändige Bilder befinden, Werke von Schülern, die Rembrandt signiert hat.

C. Bilder, die Rembrandt auf Grund von gezeichneten Entwürfen zugeschrieben werden.

D. Traditionelle Rembrandts, die ihm nur durch Überlieferung gegeben werden und weder durch historische Belege noch durch echte Signatur beglaubigt sind.

E. Die von den Rembrandtspezialisten aus stilkritischen Gründen dem Meister gegebene Bilder, die Autoritäts-Rembrandts, von der die Stilkritik niemals ausgehen soll.

Diese Einteilung scheint mir für die stilkritische Forschung unpraktisch, um nicht zu sagen unbrauchbar, und zwar aus folgenden Gründen:

Die Rubrik A, „die historisch als echt belegten Bilder", besteht nur aus einem einzigen Gemälde, die Nachtwache. Von ihr ist es sicher, so unumstößlich sicher, wie man von einem historischen Beleg beanspruchen kann, daß das jetzt vorhandene Bild dasjenige der Kloveniersdoelen ist, wofür Rembrandt 1642 von den Dargestellten 1600 Gulden Bezahlung erhielt. Diese Tatsache mag manchem befremdend vorkommen, sie ist deshalb nicht weniger richtig. Von den Anatomiebildern Tulps und Deymans hören wir zuerst 1693 durch Commelin (Rembr.-Urk. Nr. 369); von den Staalmeesters sogar zuerst durch die Unterschrift unter dem Stich Houstons von 1774. Es ist nicht „historisch belegt", daß das Stockholmer Bild der Rest ist derjenigen Verschwörung des Ziska, die Fokkens 1662 als einen Rembrandt in der Galerie des Amsterdamer Rathauses erwähnte (Rembr.-Urk. Nr. 249); ebensowenig, daß Jan Six und Anna Wijmers für die Dargestellten gemalt wurden oder daß die Münchener Christusfolge dieselbe ist, wie die, welche Rembrandt

für Friedrich Heinrich malte, oder die Dresdener Hochzeit des Simson das Bild, welches Ph. Angel bereits 1642 lobte (Rembr.-Urk. Nr. 91).

Alle diese Identifizierungen werden erst so glaubhaft, daß man von Sicherheit sprechen darf, wenn man die Signatur und viel mehr noch die Stilkritik, mit anderen Worten die für Martin verdächtigen stilkritischen Gründe der Rembrandtspezialisten zu Hilfe zieht.

Martin rechnet zu den „historisch als echt belegten Bildern" noch andere, denn er spricht von ihnen im Plural. Ob Rembrandt sich gerade beim Schaffen dieser Bilder von Schülern habe helfen lassen oder nicht, kann doch nur die verpönte Stilkritik ermitteln, weil es nicht aus den „historischen Belegen" hervorgeht.

Die dritte Rubrik Martins: die Bilder, die dem Meister nur auf Grund von gezeichneten Entwürfen zugeschrieben werden, ist noch kleiner als die vorige: sie existiert überhaupt nicht. Ich wüßte wenigstens nicht von einem einzigen derartigen Bilde, wohl aber umgekehrt von Zeichnungen, die dem Meister zugeschrieben sind, weil sie sich als Entwürfe für Gemälde oder Radierungen verraten. Dieses Vorgehen hat Sinn, weil man erwägen und in den meisten Fällen auch entscheiden kann, ob ein Entwurf, eine Skizze für eine ausgeführte Komposition gemacht oder danach kopiert worden ist; das Umgekehrte hat dagegen keinen Sinn, denn jeder beliebige Künstler kann die Skizzen eines anderen verwerten, um ein Gemälde zu komponieren. Das Vorhandensein einer Skizze kann daher nie angeführt werden, um die Echtheit eines Gemäldes zu beweisen.

Aber wir vergessen die zweite Rubrik Martins, die der echt bezeichneten, mit eingeschlichenen falsch bezeichneten Bildern.

Auch diese Charakterisierung bietet für die Forschung keinen Anhalt. Die Entscheidung der Frage der Echtheit wird hierdurch statt von inneren Gründen, d. h. stilkritischen Argumenten, von äußeren Gründen abhängig gemacht; die Echtheitsfrage der Bilder verschoben zu einer Frage nach der Echtheit der Bezeichnung. Wenn man der Signatur bei der Beurteilung eines Bildes Bedeutung beimessen will, was ja in vielen Fällen sicher erwünscht ist, soll sie doch immer den stilkritischen Argumenten untergeordnet bleiben.

Das Einschleichen falsch bezeichneter Bilder spielt keine große Rolle. Erstens ist es sehr schwer, eine Rembrandtbezeichnung so auf einem Bild anzubringen, daß sie sich nicht bei genauer Betrachtung einem geübten Auge verrät, und zweitens hat die Erfahrung gelehrt, daß jede falsche Bezeichnung, die, ich will sagen, etwa fünfundzwanzig Jahre nach der Entstehung des Bildes aufgesetzt worden ist, dem Putzwasser weichen wird. Bezeichnungen, die nicht älter sind als die von Martin aus dem Jahre 1797 angeführten, werden dies sicher tun. Falsche Signaturen, die in moderner Zeit mit Hilfe anderer Materialien als Ölfarbe aufgesetzt sind und dem Putzwasser standhalten, verraten sich schon sofort durch ihre äußere Beschaffenheit: Glänzen, Aufliegen auf

der Farben- oder Firnisschicht oder dergleichen. Bleiben dann Gründe zum Zweifeln übrig, so lasse man die Bezeichnung auf sich beruhen und beurteile die Echtheit aus stilkritischen Gründen.

Die beiden letzten von Martin befürworteten Kategorien, die der traditionellen, nicht durch historische Belege oder echte Signatur beglaubigten und die von den Spezialisten aus stilkritischen Gründen dem Meister gegebenen Bilder sind in praxi ein und dieselbe. Die Beurteilung eines Bildes, das der Spezialist z. B. auf einem entlegenen englichen Landgut als das Werk eines bestimmten Meisters erkennt, verändert sich nicht, wenn der Besitzer ihm nachträglich versichert, das Bild habe immer so geheißen, denn diese traditionelle Zuschreibung bekommt nur Wert, wenn ihre Richtigkeit durch die stilkritische Betrachtung bestätigt wird. Es gibt viel mehr falsche als echte „traditionelle" Rembrandts. Dem vorigen Geschlecht waren die Kindersegnung in der National Gallery, die Kopie der Blendung Simsons in Kassel, die Landschaften in Dresden und in Berlin noch „traditionelle Rembrandts", und noch heutzutage sind von zehn neu auftauchenden „traditionellen Rembrandts" neun falsch. Es sind die berüchtigten Bilder, die „mindestens zweihundert Jahre in der Familie gewesen sind und immer als Rembrandt gegolten haben". Ich gebe gern zu, daß es für den Forscher sehr angenehm ist, wenn seine Zuschreibung mit der Tradition übereinstimmt, aber einen stichhaltigen Grund, die Gemälde Rembrandts in eine Gruppe einzuteilen, die nur spezialistisch-stilkritisch zugeschrieben sind, und in eine zweite, die traditionell immer so geheißen haben, ist nicht ersichtlich.

Sehr befremdend wirkt die Äußerung Martins, man solle die aus stilkritischen Gründen von den Rembrandtspezialisten dem Meister zugeschriebenen Bilder nie als Ausgangspunkt für neue Bestimmungen nehmen. Diese Rembrandtspezialisten sind solche gemeine Verbrecher und verstehen so wenig von der Sache, in der sie Spezialisten sind, daß man ihnen nicht um ein Haar trauen darf. Was den Forschern auf anderen Gebieten wohl gestattet ist, daß sie z. B. vom Portinari-Altar ausgehend und immer weitere Kreise ziehend, ein ganzes Malerwerk des Hugo van der Goes zusammenstellen oder dasselbe auf weit weniger sicherer Basis für Jan Mostaert, Joost van Cleve oder Albert Bouts tun, was Martin selbst für Willem Buytewech und Michiel Sweerts versucht hat, das darf bei Rembrandt durchaus nicht geschehen, vermutlich weil die Rembrandtspezialisten untereinander nicht immer einig sind und eben nur Spezialisten, keine Kenner sind!

Ich fühle mich durchaus nicht geschmeichelt, wenn Martin nach dem hier bestrittenen Passus bekennt, daß „keiner diese Sachlage deutlicher dargelegt habe als de Groot" auf S. 463 ff. seines Rembrandtkatalogs. Diese Äußerung bekommt einen ironischen Beigeschmack, wenn Martin eine Seite weiter behauptet, daß er bei der Zählung der im Hauptband und im Nachtrag reproduzierten Bilder nicht wie Valentiner und ich

auf etwa siebenhundert, sondern nur auf etwa fünfhundert nicht zweifelhafte Rembrandts herauskomme. Ich soll also die Methode der Rembrandtkritik theoretisch richtig einsehen, aber mich praktisch in ungefähr dreißig vom Hundert der Fälle irren!

Martin will nun selbst einen Versuch anregen, uns näher zu Rembrandt zu bringen, und zwar in folgender Weise:

Erstens müssen die Fälschungen aus dem Œuvre entfernt werden.

Dann müssen, soweit möglich, Gruppen zusammengestellt werden von gleichartigen Bildern, denen man Verlegenheitsnamen zu geben hat.

Ferner müssen weitere Monographien über Rembrandtschüler zusammengestellt werden.

Es soll ein Rembrandtwerk herausgegeben werden, das nur die genügend belegten Butterbröte, pardon, Rembrandtbilder, enthält, und als Anhang nur diejenigen Autoritäts-Rembrandts, über welche alle Spezialisten einig sind.

Dann soll das große, nur sehr wenigen Spezialforschern zugängliche Abbildungsmaterial der Schülerarbeiten, recht vorläufig nach Gruppen zusammengestellt, in einigen Bänden publiziert werden. —

Zu diesem Programm bemerke ich, daß seit etwa einem halben Jahrhundert systematisch an dem Entfernen der Fälschungen und dem Zusammenstellen von gleichartigen Bildern mit Verlegenheitsnamen gearbeitet wird. Martin schlägt daher nichts Neues vor, sondern will offenbar nur, daß in einer bestimmten, seinen Auffassungen über Echtheit entsprechenden Richtung weiter gearbeitet wird. Die dummen Rembrandtspezialisten können dies natürlich nicht, denn man wird von ihnen nicht verlangen können, daß sie Bilder, die sie für echt halten, verdammen, weil die Nichtspezialisten sie ungetrübten Blickes für Fälschungen halten. Auf den Schultern der letzten ruht also diese schwere Aufgabe. Ich wünsche ihnen nur dazu, daß sie sich während der Arbeit nicht zu sehr zu Spezialisten herausbilden.

Die Ausgabe der genügend belegten Butterbröte und derjenigen Autoritätsbrötchen, über deren Wohlgeschmack alle Spezialisten einig sind, kann jeder Nichtspezialist sich selber zurechtmachen, wenn er mit einem Blaustift alle Abbildungen in den Klassikerausgaben, die seines Erachtens nicht hineingehören, streicht. Eine solche kastrierte Ausgabe neu aufzulegen, würde keinen Sinn haben und nur zu Verwirrungen führen. Denn eines der Hauptverdienste dieser Ausgaben liegt in der vollständigen Aufführung des in Betracht kommenden Materials. Dagegen kann eine Ausgabe der Werke der begabtesten Rembrandtschüler, mögen sie dem Namen nach bekannt sein oder nicht, nicht warm genug empfohlen werden. Ich habe immer die Ansicht vertreten, daß man einem Künstler und vollends einem Meister wie Rembrandt überhaupt nicht beikommen, ihm nicht gerecht werden kann, wenn man das Studium seiner Schüler vernachlässigt. Viele irrtümliche Zuschreibungen von Werken Rembrandts: Gemälde, Zeichnungen und Radie-

rungen an Schüler würden unterblieben sein, wenn die Zuschreiber sich die Mühe genommen hätten, zunächst das Werk dieser Schüler genau zu studieren.

Was Martin in dieser Richtung will, ist also wiederum nichts Neues; höchstens intensives Weiterforschen auf dem bereits eingeschlagenen Weg. Er ist sogar der Meinung, daß man einige von mir über die Schüler Rembrandts geschriebene Seiten nur als Ausgangspunkt zu nehmen brauche (Beschr. u. krit. Verz. VI, S. 465 ff.). Ich möchte Herrn Martin davon abraten, denn dieser Weg hat ja zu dem traurigen Ergebnis geführt, daß ich neben fünfhundert echten Rembrandts ungefähr zweihundert Schülerarbeiten in mein Verzeichnis aufgenommen habe. In den Zeilen, die er mit „vortrefflich und objektiv" charakterisiert, sage ich u. a.: „Jene Hyperkritik, die bei jedem zehnten (bei Martin ist es aber jedem dritten bis vierten) Rembrandtbild das Wort Schülerarbeit in den Mund nimmt, hat bis jetzt nur Negatives geleistet: abgesprochen und wiederum abgesprochen! Zu etwas Positivem, wie etwa dem Herausschälen einer bestimmten Schülerindividualität, sei es vorläufig einer namenlosen, hat sie es noch nie gebracht. Wo im Laufe der Jahre die Ansichten sich durch vertieftes Studium geändert haben und Bilder, die früher Rembrandt hießen, dem Meister abgesprochen worden sind, ist das sozusagen immer von der Seite geschehen, die angeblich das Bestreben hat, um jeden Preis möglichst viele Werke dem Künstler zu erhalten . . ."

Martin glaubt, die Kritik werde Besseres leisten, sobald mehr Forscher Gelegenheit haben, viel zu reisen und zu sehen. Ich glaube dies auch; je mehr Forscher sich auf diese Weise zu Spezialkennern entwickeln, um so lieber. Der Umgang mit Rembrandt gehört zu den größten ästhetischen Genüssen, die es auf der Welt gibt, und je intimer der Umgang wird, je größeren Nutzen wird auch die Rembrandtforschung davon haben. Daß die Kritik sich aber dadurch in einer anderen Richtung entwickeln wird als bisher, glaube ich nicht, ebensowenig wie ich mit Martin die Überzeugung teile, daß „in Rembrandts Werkstatt ein richtiger Atelierbetrieb geherrscht habe, aus der zahlreiche Schülerarbeiten und Kopien hervorgegangen sind", die jetzt als echte Rembrandts anerkannt werden. Ich muß aufs nachdrücklichste dagegen protestieren, daß man mir eine derartige Ansicht zuschreibt. Die wenigen bekannten Beispiele von „Atelierbetrieb", die ich in meinem Aufsatz „Rembrandts onderwijs aan zijne leerlingen" im Bredius-Feestbundel anführe, berechtigen uns in keiner Weise, von Atelierbetrieb im üblichen Sinn des Wortes zu reden.

Der Irrtum, dem Martin zum Opfer gefallen ist, besteht meines Erachtens darin, daß er sich ein Idealbild von Rembrandt entworfen hat, das nun auf ein und allemal für ihn feststeht. Ein neu auftauchendes Gemälde, das sich diesem Bild nicht genau einfügen läßt, wirkt für ihn nicht befriedigend und bereichernd, sondern verwirrend. Er kann nicht.

glauben, daß Rembrandt „so manchen schlecht gebauten Schädel, ohne genügende Kenntnis gemalte Augen, sinnlos eingepflanzte Haare usw. selbst gemalt haben soll".

Dieses Bekenntnis deckt die falsche Methode und Anschauungsweise des Rezensenten auf. Wer sich nicht entschließen kann, vor einem schwachen Bilde zu erklären: „Ich bedaure, daß der Meister dieses Bild gemalt hat, aber ich muß es für sein Werk halten, denn es zeigt seine Malweise, seinen Pinselstrich," wer also von vornherein bestimmt, welchen subjektiv-ästhetischen Forderungen ein Bild entprechen muß, um als echt gelten zu dürfen, dieser Rezensent besitzt nicht die Gabe, objektiv zu vergleichen, was maltechnisch zusammengehört und einer Hand, eines Geistes Produkt ist.

Für mich ist Rembrandt ein Künstler, der mehr als irgendein anderer seines Ranges die größten Schwankungen in seinen Leistungen zeigt. Von seiner Jugend bis in sein Alter ist dies zu beobachten. Einerseits hängt dies zusammen mit seinem Lebensschicksal, dem Einfluß, den freudige und traurige Ereignisse auf seine Stimmung, auf seine Leistungsfähigkeit hatten, andererseits mit seiner künstlerischen Auffassung.

Wenn wir z. B. die zahlreichen Bilder, auf denen der Künstler sich selbst oder seine nächsten Angehörigen dargestellt hat, genauer betrachten, so sehen wir, daß er durchaus nicht immer den Zweck verfolgte, seine Modelle so wiederzugeben, wie er sie vor sich sah. Selbst wenn wir eine starke Sichtung vornehmen unter allem, was Rembrandt, seine Eltern, seine Geschwister, seine Frau, seine Geliebte, seine Kinder genannt zu werden pflegt, so sehen wir dennoch solche Abweichungen in der Ähnlichkeit, daß wir gestehen müssen, daß es dem Künstler bei bestimmten Bildern unmöglich um die Ähnlichkeit zu tun gewesen sein kann. Er vernachlässigte sie, weil er eben andere Aufgaben zu lösen suchte: ein Beleuchtungs- oder ein Farbenproblem, eine Gemütsstimmung oder dergleichen. Hatte er dies Problem gelöst, so war das Ziel erreicht, das übrige wurde beiseite gelassen. Er kümmerte sich dann nicht weiter darum, ob der Schädel anfangs schlecht gezeichnet, ob der Augenabstand links und rechts ungleich (sog. Frau des Berchem im Grosvenor House), ob die Haare richtig eingepflanzt seien, ob sein Modell etwa nur acht statt zehn Finger habe (Greis im Palazzo Pitti), ob die Arme gleich lang seien, ob ein sitzendes Modell wohl imstande sei, sich zu erheben, ob die ganze Komposition nach demselben Horizont, demselben Augenpunkt ausgeführt, ob eine Landschaft nach dem Naturgesetze möglich sei, ob ein Pferd so laufen könne, wie er es malte, ob Bäume, wie er sie abbildete, lebensfähig seien und dergleichen mehr.

All diese Fehler kommen bei Rembrandt vor, manche sogar in seinen berühmtesten Kompositionen. Sie beschränken sich nicht auf die Zeichnung, sondern finden sich ebensogut in der Beleuchtung und im Kolorit. Wer Lust hat, mag sie zusammensuchen und ein Buch über „Rembrandtfehler" schreiben und sich hierdurch den Genuß der unübertroffenen

Schönheit, die der Künstler uns daneben, ja gerade durch sie bietet, schmälern lassen.

Die Echtheitskritik soll sich aber in erster Linie Rembrandts Eigenart einprägen, wie sie aus Linienführung, Pinselstrich und Kolorit zusammengesetzt ist. Besonders soll sie vorsichtig sein mit dem beliebten Ausdruck: dies oder das kommt in anderen Bildern Rembrandts nie vor und ist daher für ihn unmöglich. Erstens ist dies sehr oft nicht richtig, und zweitens muß man bei einem Genie wie Rembrandt fortwährend darauf gefaßt sein, bisher noch nicht Dagewesenes zum ersten Male zu sehen. Es ist eine der Haupteigenschaften des Genies, daß es unerschöpflich ist in seinen Hilfsmitteln und nicht zu Wiederholungen seine Zuflucht zu nehmen braucht. Ein vertieftes Studium des neu Hinzugekommenen zeigt bei wiederholtem Vergleich des Altbekannten in der Regel, daß auch die Übergangsformen, die Verbindungsglieder vorhanden sind.

Bei dem nicht zu unterschätzenden Verdienst, den die Gesamtausgabe eines Künstlerœuvres, wie sie die „Klassiker der Kunst" und andere derartige Publikationen für das Studium haben, bringen sie auch eine große Gefahr mit sich: sie lenken nur zu leicht den Forscher vom Studium der Originale ab. Man glaubt über Originale, die man selbst nicht gesehen, auf Grund der Abbildungen ein Urteil abgeben zu können. Man kommt auf Ideen, wie auf die des Jouderville für die Knaben „mit den Kalbsaugen" und das Herrenporträt bei Severance, die die Kritiker, welche die Bilder selbst gesehen haben, schon längst verworfen haben. Ich möchte daher wissen, wieviele von den zweihundert Bildern, die Prof. Martin anzweifelt, ihm in den Originalen bekannt und vertraut sind, wieviele er nicht nur gesehen und betrachtet, sondern in bezug auf die Echtheit wieder und wieder studiert hat. Bis jetzt ist nach meinem Eindruck nicht die Landschaft unklar und unfreudig, sondern es kommt mir vor, als wäre der Staub auf der Brille nicht aus ihr, sondern aus seiner Studierstube daraufgeflogen.

IV.

Neuestens ans Licht gekommene Rembrandtbilder

Auf die Gefahr hin, bei meinen beiden skeptischen Kollegen ein bedenkliches Kopfschütteln zu erregen, will ich jetzt noch einiges sagen über ein Dutzend „wiedergefundene" Rembrandts, von denen ich seit dem Erscheinen des Supplementbandes Kenntnis bekommen habe.

Ich bespreche sie in chronologischer Reihenfolge.

1. Das erste Bild ist eine kleine Studie nach Rembrandts Vater, im Pelzmantel, mit kahlem Schädel, zugekniffenem Munde, nach links unten in die Ferne blickend (Abb. 1). Es befindet sich bei der Firma P. & D. Colnaghi & Co. in London und ist das langgesuchte Original, wovon Kopien in den Museen in Nantes und Tours vorkommen. Nach denselben habe ich geglaubt, das bis jetzt verschollene Original in meinem Beschr. u. krit. Verz. unter Nr. 683 zu beschreiben. Da mir jedoch damals keine Abbildungen zur Verfügung standen, habe ich mich insofern getäuscht, als ich das Exemplar der Versteigerung Dr. Paul Müller als Grundlage der Beschreibung nahm, während dies, nach rechts und nicht nach links gewandt, mit Käppchen statt barhaupt und mit niedergeschlagenem statt in die Ferne gerichtetem Blick auf ein anderes Original zurückgehen muß.

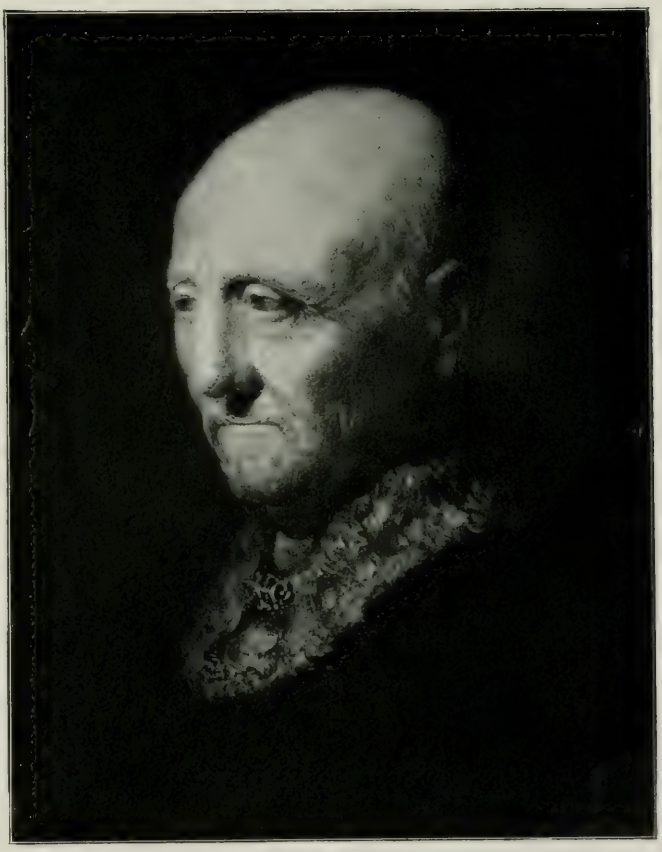

Abb. 1. Studie nach Rembrandts Vater
Kunsthändler P. & D. Colnaghi & Co. in London

Abb. 1 b. Studie nach Rembrandts Vater
Sammlung J. D. Mc Jlhenny in Philadelphia

Abb. 1 a. Studie nach Rembrandts Vater
Sammlung J. D. Mc Jlhenny in Philadelphia

Das Colnaghische Exemplar ist auf Holz gemalt und 16,5×12,7 cm groß. Es muß um 1630 entstanden sein.

Vergleicht man die Malweise besonders des hellbeleuchteten Kopfes und des Pelzkragens mit dem des bei Valentiner, S. 14 rechts, abgebildeten

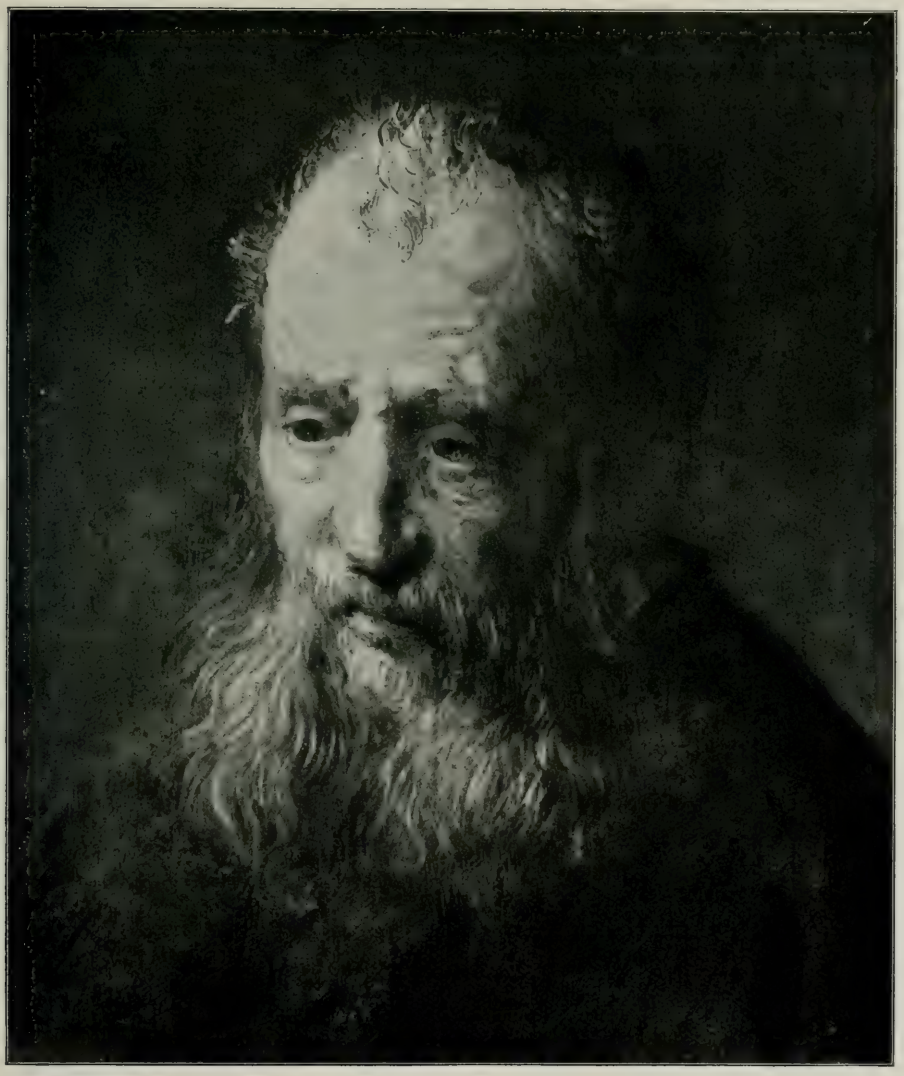

Abb. 2. Greis mit ungepflegtem Haar und Vollbart
Kunsthändler Max Rothschild in London

Studienkopfes der Samml. Mc Jlhenny, dann wird die Zuschreibung dieses Bildchens bedeutend wahrscheinlicher. Desgleichen die des in derselben Sammlung befindlichen Gegenstückes (Val., S. 14 links). (Abb. 1 a u. 1 b).

2. Ungefähr aus derselben Zeit ist die kleine Studie eines Greises mit ungepflegtem Haar und Vollbart, das die Firma Max Rothschild in London besitzt (Abb. 2). Auch hiervon war die Komposition bereits

längere Zeit bekannt, und zwar durch eine Replik in Lebensgröße im Museum in Kopenhagen (HdG. Nr. 389), die zuerst von Karl Madsen, Billeder af Rembrandt 1911, S. 69 f., beschrieben und abgebildet wurde.

Ich habe dieses Bild anstandslos in mein Verzeichnis aufgenommen, muß jedoch jetzt gestehen, daß das kleinere neu aufgefundene Exemplar (auf Holz 19,5×17 cm mit schmalen angesetzten Rändern) weit kräftiger, freier und eindrucksvoller und sicher ein Orginal aus der Zeit um 1632 (Greise in Kassel und Oldenburg, HdG. 372, 373, 417) ist. Über das Kopenhagener Bild möchte ich mir ein Urteil vorbehalten, bis ich es aufs neue geprüft haben werde.

Abb. 3. Bildnis einer jungen Dame
Sammlung Ernest May in Paris

3. Das dritte Gemälde stammt ebenfalls aus der Zeit um 1632/33. Es ist ganz klein: 9,7 zu 7,7 cm, auf Holz und oval (Abb. 3). Es befindet sich in der Samml. Ernest May, 29 rue du Faubourg St. Honoré in Paris und ist literarisch bis jetzt ganz unerwähnt. Ich verdanke die Bekanntschaft Herrn Dr. Hans Schneider, der es zuerst als Rembrandt bestimmte. Die dargestellte junge Dame wird abwechselnd mit Rembrandts Schwester Lisbeth oder mit Saskia identifiziert. Das Bildchen zeigt im Lichteinfall, Kolorit und Ausführung die auffallendste Ähnlichkeit mit dem kleinen Bildnis der Saskia in meinem Besitz (HdG. 610), das ursprünglich ebenfalls oval war. Es ist ein anspruchsloses, reizendes Bildchen mit hübschem Beleuchtungseffekt.

4. Das hervorragendste Bild aus der Frühzeit, das wir hier veröffentlichen, ist das stattliche Bildnis einer vornehmen siebzigjährigen Dame, das gerade ein Jahrhundert unbekannt geblieben ist.

Am 22. Oktober 1822 kaufte es der Kunsthändler Brondgeest um 581 fl in der Versteigerung J. Hulswit zu Amsterdam (HdG. Nr. 908) im Auftrag des Earl of Clancarty, des damaligen englischen Gesandten im Haag, der während seines Aufenthaltes in Holland eine hübsche Sammlung holländischer Bilder zusammenbrachte. Diese wurde März 1892 von seinen Nachkommen bei Christie versteigert. Unser Bild

Abb. 4. Bildnis einer siebzigjährigen Dame
Sammlung A. Preyer im Haag

Abb. 5. Jagdstilleben mit toter Rohrdommel
Kunsthandel in London

war jedoch nicht dabei, sondern blieb im Besitz der Familie, zuletzt der Lady de Poer Trench, die es voriges Jahr veräußerte. Jetzt gehört es Herrn A. Preyer im Haag (Abb. 4).

Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 83×67 cm groß und Rembrandt f. 1634 nud ÆT SVE 70 bezeichnet mit denselben kräftig hingeschriebenen großen Buchstaben wie die berühmte 84jährige Dame aus demselben Jahre in der National Gallery und die 70jährige Dame von 1635 der Sammlungen Sanderson und Altman im Metropolitan Museum.

Sie zeigt auch dieselbe breite Mache und frische Farbengebung und ist wie diese Porträts ein Meisterwerk der Bildnismalerei aus Rembrandts Amsterdamer Anfangszeit. Der Ausdruck von Augen und Mund ist wundervoll. Desgleichen die Modellierung und die Wiedergabe des Fleisches im Gesicht und an den mageren Fingern. In für Holland ungewöhnlicher Weise ist ein schweres schwarzes Tuch über Kopf und Halskrause geworfen. Hierdurch wird das viele Weiß des Kragens in glücklicher Weise gemildert. Das kräftige Rot der Stuhllehne erhöht den koloristischen Reiz. Gesichtsausdruck und Haltung charakterisieren die Dargestellte als eine vornehme Persönlichkeit.

Die nicht-holländische Kopftracht, schweres schwarzes Tuch über Mühlsteinkragen, legt die Frage nahe, ob die Dame vielleicht im Zusammenhang steht mit dem Ehepaar Johannes Elison und Frau, die gleichfalls 1634 von Rembrandt porträtiert wurden. Elison war holländischer Pfarrer in Norwich. In den dortigen Kirchenakten kommt sein Name bis 1639 über siebzigmal vor, jedoch zwischen 17. August 1633 und 26. Januar 1635 kein einziges Mal. In Oud Holland 1901, S. 91 ff., habe ich die Vermutung ausgesprochen, daß er in dieser Periode beurlaubt war und in Amsterdam weilte. Ist diese Dame von siebzig Jahren mit ihm herübergekommen? War sie vielleicht die Mutter seiner Frau?

5. In seiner Art nicht weniger interessant als das vorige Bild ist das Jagdstilleben mit einer toten Rohrdommel, das von Herrn Ant. Reyre in Irland ans Licht gezogen wurde und das ich im Herbst 1921 in London bei ihm zum erstenmal sah. Es könnte dies das Bild mit einem Pitoor sein, das in Rembrandts Inventar unter Nr. 348, in meinem Verzeichnis unter Nr. 986 vorkommt. Es ist auf Leinwand gemalt, 120,3×91,2 cm groß und links voll bezeichnet: Rembrandt f.

Die tote Rohrdommel, die rechts mit ausgebreiteten Flügeln aufgehängt ist, bildet den Hauptbestandteil, den am meisten ins Auge springenden Gegenstand der Komposition. Die Federn sind genau so gemalt wie die der toten Pfauen auf dem ehemals Cartwrightschen Bilde (jetzt Samml. Chabot in Wassenaar beim Haag), und an dies erinnert auch auffallend das über die Brüstung blickende Mädchen, das eine tote Schnepfe an einem Bindfaden herunterhängen läßt. Gleichzeitig ist die Malweise auch so verwandt mit der des „Rembrandt als Jäger mit der Rohrdommel" in Dresden, 1639 datiert, daß sowohl unser Bild wie das

mit den Pfauen zeitlich in dessen unmittelbarer Nähe gesucht werden müssen und die Datierung Valentiners, um 1645, für letzteres Bild zu spät erscheint. Wie dies Bild, möchte ich auch das neu aufgefundene

Abb. 6. Niederblickender Christus
Kunsthandel in Prag

nicht später als 1638/39 ansetzen. Seine Komposition wird vervollständigt durch eine Bank, auf der eine Jagdtasche liegt und einen Messingkessel, der so auf die Seite gestellt ist, daß man hineinsieht. Derselbe Kessel kommt rechts oben vor auf dem blutigen Rock Josephs, von dem oben die Rede war. Gegen die Bank lehnt ein langes, am Lauf reich bearbeitetes Jagdgewehr (Abb. 5).

Abb. 7. Nachdenklich blickender Christus
Kunsthändler Van Diemen & Co. in Berlin

6. Eine mir noch nicht durch Augenschein bekannte Christusstudie, die sich im böhmischen Kunsthandel befindet, macht in der Photographie einen so vertrauenerweckenden Eindruck, daß ich nicht zögere, sie in die Reihe der ähnlichen Studien im Kaiser-Friedrich-Museum, bei Dr. Bredius, in der Samml. J. W. Fletcher in Neuyork, im Schloß Pawlowsk, beim Grafen Orloff-Davidoff und in der Samml. J. G. Johnson in Philadelphia (HdG. 158—163) einzufügen. Während die meisten wohl mit Recht um 1658/59 angesetzt werden, glaube ich, daß diese wie die der Samml. Bredius ungefähr zehn Jahre früher entstanden ist.

Obwohl man wegen des etwas gesenkten Kopfes dem Herrn nicht in die Augen sehen kann, kommt doch in der Gesamthaltung mit den übereinander geschlagenen Armen und dem niedergeschlagenen Blick eine seltene nachdenkliche Ruhe und Würde zum Ausdruck (Abb. 6).

Das Bild ist auf Holz gemalt, ungefähr 22×18 cm groß und rechts in Schulterhöhe mit dem Kapitalbuchstaben R. bezeichnet.

7. Während ich dies schreibe, ist noch eine zweite Christusfigur ans Tageslicht gekommen (auf Holz 62×49 cm). Der Herr ist etwas nach rechts gewandt, der Blick ist sinnend in die Ferne gerichtet, die linke Hand ruht vor der Brust im Gewand. Das Haar hat die gewöhnliche dunkle Farbe, das Gewand ist, wie üblich, schmutzig-rötlichbraun. An der linken Seite kommt vor der Brust und am Handgelenk das weiße Untergewand zum Vorschein. Der Typus und die Haltung erinnern stark an den früher bei Moritz Kann gewesenen, auf Leinwand gemalten Christus ohne Hand und in kleinerem Format (Leinwand 47×37 cm). Sehe ich richtig, dann hat Rembrandt hier den Herrn im inneren Kampf über sein bevorstehendes Leiden wiedergeben wollen. Etwa die Gethsemanestimmung: Nicht mein, sondern dein Wille geschehe (Abb. 7).

Das Bild gehört zur Zeit der Kunsthandlung Van Diemen & Co. in Berlin.

8. Ebenso wie das vorige bis jetzt unbekannt war, ist auch die Studie eines Greises mit langem Bart, im Besitz von A. H. Buttery in London, in der Literatur noch nicht erwähnt. Es gehört zu den vielen derartigen Köpfen, die Rembrandt in der zweiten Hälfte der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre malte. Der voll ausgeschriebene Name links stützt die Echtheit. Das auf Holz gemalte Bildchen ist 20,3×18,4 cm groß (Abb. 8).

9. Von ungefähr gleichem Umfang, 18,7×16 cm, und gleicher künstlerischer Bedeutung ist die Greisenstudie, die im 18. Jahrhundert zur berühmten Samml. Gottfr. Winckler in Leipzig gehörte, damals von J. F. Bause im Gegensinn radiert wurde (HdG. 461) und sich bis vor kurzem unbeachtet im Besitz der Nachkommen Wincklers erhalten hatte. Am 18. November 1921 wurde sie bei F. A. C. Prestel in Frankfurt öffentlich versteigert und ging dabei in den Besitz des Herrn Godefroy Peters in Venlo über (Kat. Nr. 126, 280 000 Mark). Die Behandlung ist flüchtig und das Kolorit etwas matt, der Pinselstrich kommt genau überein mit dem des Rabbiners in meinem Besitz (Val. S. 69). Das Ganze macht den Eindruck einer rasch hingeschriebenen Studie nach einem

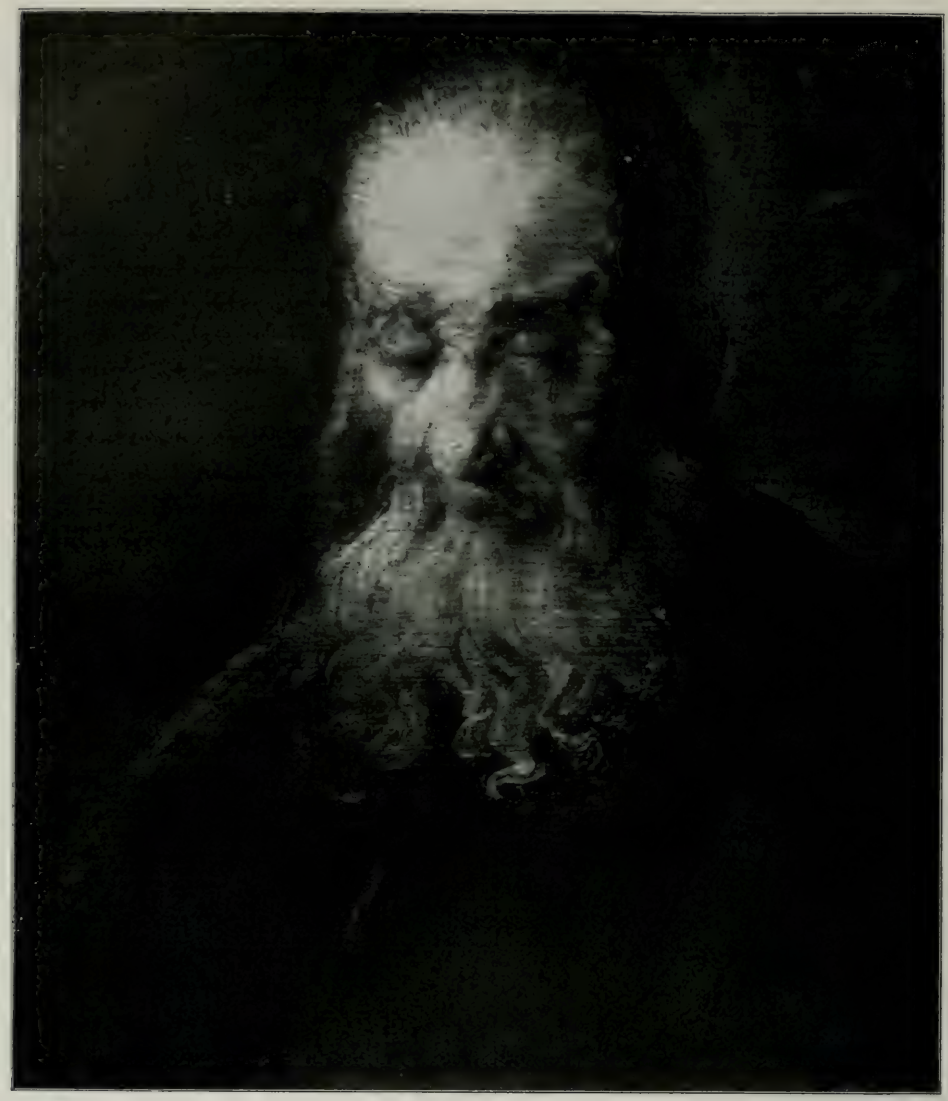

Abb. 8. Greisenstudie mit langem Bart
Kunsthändler A. H. Buttery in London

Mann aus den ärmsten Volksklassen, der wahrlich nicht aus Vergnügen oder künstlerischem Interesse dem Meister Modell saß (Abb. 9).

10. Von seiner Ansicht, daß er in der „Betenden alten Frau", die er vor vielen Jahren in St. Petersburg erwarb, einen Rembrandt heimgebracht hätte, ist Bredius längst zurückgekommen. Das Bildchen steht seit langer Zeit im Katalog des Mauritshuis unter dem Namen Carel Fabritius verzeichnet. Ich selbst habe dessen Hand darin jedoch nie erkennen können und zweifelte auch schon lange an der Urheberschaft Rembrandts. Ich habe es nur mit Reserve in mein Verzeichnis (Nr. 314) aufgenommen: „falls von Rembrandt, um 1650 gemalt," und war des-

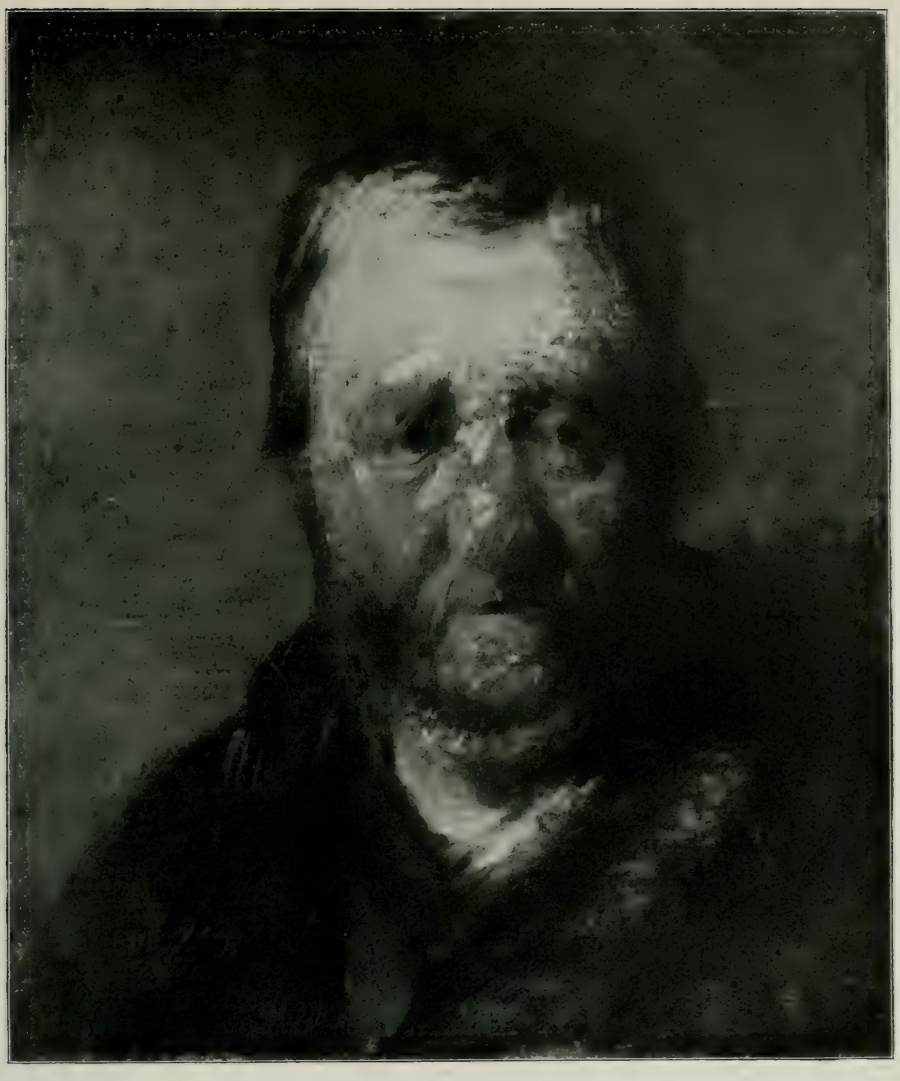

Abb. 9. Greisenstudie
Sammlung Godefroy Peters in Venlo

halb nicht sehr erstaunt, als mir im Herbst 1921 ein Bildchen (auf Holz 16×12 cm) (Abb. 10) gezeigt wurde, das eine genaue Wiederholung des Brediusschen Bildchens ist, jedoch ohne die recht schwachen gefalteten Hände. Ich erkenne darin das breithingestrichene Original Rembrandts, das leider in der Reproduktion einen etwas fleckigen Eindruck macht. Das Bildchen ist jetzt im Besitz der Firma Kleykamp im Haag.

11. Der elfte wieder aufgetauchte Rembrandt, den ich (Abb. 11) hier reproduziere, steht künstlerisch am höchsten. Es ist ein Selbstbildnis in nachdenklicher Haltung, laut der Bezeichnung Rembrandt f. 1660[1]) im fünfundfünfzigsten Lebensjahre entstanden. Es taucht zum ersten

[1]) Sie steht rechts am unteren Rande und ist unten halb abgeschnitten.

Abb. 10. Niederblickende Alte
Kunsthandel Kleykamp im Haag

Male auf in der Versteigerung Marivaux in Paris am 27. Januar 1806. Darauf war es in der Sammlung des Grafen F. W. Rostopchin in Moskau. 1844 wurde es in einer Londoner Versteigerung von P. Norton erworben, der das Bild nach 1854 an Th. Gurle verkaufte. In dessen Versteigerung am 24. Mai 1862 kam es unter Nr. 102 vor und erzielte 157 L 10 sh, wofür John Smith es erwarb. Dieser verkaufte es 1862 an J. R. Poynder. In diesem Besitz blieb es fast sechzig Jahre unbeachtet, bis Lord Islington (früher Sir John Poynder Dickson Poynder) es an die Firma Lewis & Simmons abtrat, die an Nils B. Hersleff in Orange (N. J.) einen Abnehmer dafür fand.[1]) Das Bild ist auf Leinwand gemalt und 82×68,5 cm

[1]) Hiernach sind meine Angaben sub 593 C zu ergänzen.

Abb. 11. Selbstbildnis in der Fensternische
Sammlung Nils B. Hersleff in Orange (N.J.)

groß. Es scheint nie ausgestellt gewesen zu sein. Außer bei Smith unter 206 finde ich es nirgends erwähnt. Als Smith seinen Catalogue raisonné zusammenstellte, hatte er es noch nicht erworben. Er führt es nur an nach dem Katalog Marivaux.

Abb. 12. Innenraum mit nachdenklichem Gelehrten
Sammlung B. M. Greene in Toronto

Leider habe ich das Bild selbst noch nicht gesehen. Über die Farben kann ich daher nicht urteilen. Die vorhandene Beschreibung sagt nur, daß das Gewand braun sei. Auch in bezug auf die Technik muß ich mich beschränken auf das wenige, was die große zu meiner Verfügung stehende Photographie mir sagt. Sie scheint ziemlich vertrieben und sorgfältig zu sein. Man spürt wenig von unvermittelt hingesetzten Pinselstrichen. Demnach und nach den Gesichtszügen möchte ich die Frage aufwerfen,

ob das Bild nicht früher anzusetzen sei als 1660. Wir haben aus diesen und den nächstliegenden Jahren die Selbstbildnisse in Dresden (1657), in der Samml. Frick (1658), im Bridgewater House und beim Herzog von Buccleuch (1659), im Louvre und im Metropolitan Museum (Sammlungen Ashburton-Altman) (1660) und Lord Kinnaird (1661). Auf all diesen Werken sieht der Künstler bedeutend älter, gealterter aus als auf unserem. Die Haut ist schlaffer geworden, die Säcke unter den Augen und das Unterkinn sind stärker entwickelt, der Schnurrbart ist grauer und dünner. Dagegen stimmen die beiden Selbstbildnisse von 1650: das mit dem Zweihänder in Cambridge und das in der Samml. Widener (früher Lord Rothschild), was das Alter betrifft, viel besser mit dem unsrigen überein. Desgleichen das radierte Selbstbildnis von 1648. Auf dem Bild bei Widener sieht man auch einen geschlitzten Ärmel. Auch die Pose in der Fensternische deutet eher auf eine frühere Zeit. Sollten wir annehmen dürfen, daß die dritte Ziffer als eine Fünf zu lesen wäre?

Jedenfalls ist das Bild ein Meisterwerk, das durch den nachdenklichen, melancholischen Ausdruck tief auf den Beschauer einwirkt.

12. Bei dem letzten Bilde des Dutzend „Neuestens wiedergefundener Rembrandts" muß ich die ausdrückliche Reserve machen, daß ich das in der Sammlung B. M. Greene in Toronto in Kanada befindliche „Interieur mit einem nachdenklichen Gelehrten" nicht selbst gesehen habe und alles, was ich sage, nur auf Studium der Photographie beruht. Das Bild ist auf Holz gemalt und 14,3×14,8 cm groß. Es stammt laut dem Ausschnitt aus einem Versteigerungskatalog von etwa 1870—80 aus der Sammlung des Sir William Calverley Trevelyan Bart.[1]) Auf dem aufgeschlagenen Folianten steht in sehr gut aussehender Schrift die Bezeichnung Rembrandt F. 1632. Das Buch und der bärtige Gelehrte werden von einer, dem Beschauer durch Bücher verdeckten Lichtquelle beleuchtet. Links stehen mehrere Reihen Bücher auf Gestellen. Davor ein Koffer; in der rechten Ecke ein Globus. Oben thronhimmelartig aufgenommene Vorhänge.

Ist die Bezeichnung echt, so steht das Bild zwischen dem Anastasiusbild in Stockholm (1631) einerseits und dem Gelehrten bei der Frau Rätin Mayer in Wien, dem Apostel Paulus in Nürnberg andererseits. Die Behandlungsweise des dickstoffigen Mantels und der Bücher und Papier kehrt auf mehreren Kompositionen der Frühzeit wieder, von denen einige, wie z. B. das Zimmer mit dem stark einfallenden Sonnenlicht in der National Gallery vielleicht auf Grund der Datierung dieses Bildes etwas später als bisher anzusetzen sein werden.

Ein endgültiges Urteil muß ich mir jedoch vorbehalten, bis ich das Bild durch Augenschein kennengelernt haben werde.

---

[1]) Dieser beschickte zwischen 1857 und 1868 wiederholt die Englischen Ausstellungen (vgl. Algernon Graves, Register). Er lebte vom 31. März 1797 bis 23. März 1879.

University of British Columbia Library

DUE DATE

FORM NO. ET-6

EDE*DE*GROOT,PC*SCHOLL*KANDISCHE*KRITIK*D

FINE ARTS
LIBRARY

7823